REVISIONES CRÍTICAS

de la literatura hispanoamericana:

poéticas, identidades y desplazamientos

Fortino Corral Rodríguez
Gloria Vergara Mendoza
Alejandro Palma Castro
COORDINADORES

Revisiones críticas

de la literatura hispanoamericana: poéticas, identidades y desplazamientos

enfoque académico

Revisiones críticas

de la literatura hispanoamericana: poéticas, identidades y desplazamientos

Coordinadores:
Fortino Corral Rodríguez
Gloria Vergara Mendoza
Alejandro Palma Castro

Universidad de Sonora • Universidad de Colima
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

UNIVERSIDAD DE COLIMA

"El saber de mis hijos hará mi grandeza"

© Universidad de Sonora, 2020
Blvd. Luis Encinas y Av. Rosales, s/n
Col. Centro, Hermosillo, Sonora
México, C.P. 83000
Teléfono: (662) 259 2218
editorial@unison.mx
www.unison.mx

ISBN: 978-607-518-386-2

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2020
Edificio "Carolino", 104 Sur
Facultad de Filosofía y Letras
Centro Histórico
Puebla, Puebla
Tel.: 01(222) 229 55 00

ISBN: 978-607-525-716-7

© Universidad de Colima, 2020
Avenida Universidad 333
Colima, Colima, México
Dirección General de Publicaciones
Teléfonos: (312) 31 61081 y 31 61000, ext. 35004
Correo electrónico: publicaciones@ucol.mx
http://www.ucol.mx

ISBN: 978-607-8549-84-9

Derechos reservados conforme a la ley
Impreso en México / *Printed in Mexico*

Proceso editorial certificado con normas Iso desde 2005
Dictaminación y edición registradas en el Sistema Editorial Electrónico Pred
Registro: LI-005-20
Recibido: Febrero de 2020
Publicado: Diciembre de 2020

Libro realizado con recursos económicos del PFCE/2019 asignado a la Universidad de Sonora y presupuesto ordinario de las universidades participantes.

Colaboran los siguientes cuerpos académicos:
UNISON-CA-82, "Literatura, historia e interpretación"
BUAP-CA-242, "Intertextualidad en la literatura y cultura hispanoamericanas"
UCOL-CA-49, "Rescate del patrimonio cultural y literario"

Índice

Introducción 7

I. Fuego, misticismo salvaje y caos.
Tres poéticas hispanoamericanas 15

Hacia una poética del fuego en la obra de Nahui Olin 17
Félix Alejandro Delgadillo Zepeda
Gloria Vergara Mendoza

De la mística salvaje o "cualquier clase de locura"
en la primera poesía de Ernesto Cardenal 39
Alejandro Palma Castro
Jorge Andrés Pérez Ruiz

La insularidad en la poesía de José Kozer 57
Javier Abraham Enríquez Robles
César Avilés Icedo

II. Laberintos identitarios: sujeto, cultura y sociedad 75

De la masculinidad hegemónica a los atisbos de una masculinidad
alternativa en *La sangre erguida*, de Enrique Serna 77
Laura Aguirre
Ada Aurora Sánchez

Cuerpo, identidad y subjetividad en *El cuerpo en que nací* 97
Socorro García Bojórquez
Patricia del Carmen Guerrero de la Llata

"La rueda del hambriento" de Rosario Castellanos:
una lectura sobre la crisis de la interculturalidad 115
Adriana Chamery García
Krishna Naranjo Zavala

La estética de lo residual en *Diablo Guardián* de Xavier Velasco 133
Mónica Covarrubias Velázquez
Rosa María Burrola Encinas

La didáctica en las *Fábulas* (1882) de Rosa Carreto 149
Alicia V. Ramírez Olivares
Berenice Carsolio

La decantación del sujeto en "Slogan" de Abigael Bohórquez 161
Gustavo Osorio de Ita
Andrea Alamillo Rivas

Estrella distante de Roberto Bolaño:
Juego de dobles + seducción = resplandor del mal 179
Iván Ballesteros Rojo
María Rita Plancarte Martínez

III. En otras palabras. Discurso y narración 195

El palacio de las blanquísimas mofetas de Reinaldo Arenas:
los desplazamientos de la voz 197
María Fernanda Camela Flores
Samantha Escobar Fuentes

El fractal o la literatura fragmentaria
como estrategia narrativa en tres novelas mexicanas 211
Ana Marcela Martínez Alcaraz
Omar David Ávalos Chávez

La novela *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli:
un estudio comparativo con su traducción al inglés 231
Xiuhtlaltzin Montes León
José Manuel González Freire

Fernando Vallejo: de la imagen a la palabra 253
Miguel Ardila
Alejandro Lámbarry

El presentimiento funesto como detonador tensivo
en "La Granja Blanca" de Clemente Palma 269
Norma Beatriz Salguero Castro
Fortino Corral Rodríguez

Datos de los autores/ as 289

Introducción

Los trabajos reunidos en el presente volumen ofrecen una mirada crítica y plural sobre diversas obras y autores de la literatura hispanoamericana con una peculiaridad procedimental: se trata de trabajos realizados en coautoría entre profesores y estudiantes de programas de posgrado de tres universidades nacionales. Todos ellos han surgido, pues, en el marco dialogístico profesor-estudiante en procesos de investigación de tesis. En algunos casos se trata de la reelaboración de un capítulo o apartado; en otros, del desarrollo de un subtema que por circunstancias diversas quedó fuera de la tesis final.

Por nuestra parte, los coordinadores de esta edición apostamos a una optimización del trabajo que se realiza en las aulas y bibliotecas de nuestros programas educativos. Consideramos que esta estrategia, además de otorgar un valor agregado al esfuerzo intelectual de profesores y estudiantes y fortalecer la colaboración interinstitucional, hace posible aportar una mirada fresca sobre nuestro campo disciplinar, desde las universidades involucradas en este ejercicio literario: la Universidad de Sonora, la Universidad de Colima y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

El libro consta de quince capítulos distribuidos en tres secciones. La primera sección, titulada "Fuego, misticismo salvaje y caos. Tres poéticas hispanoamericanas", comprende tres trabajos que apuntan a sendos momentos claves de la poesía contemporánea: inicios del siglo XX, segunda mitad de este, y transición al siglo XXI. El primero, titulado «Hacia una poética del fuego en la obra de Nahui Olin», de Félix Alejandro Delgadillo Zepeda y Gloria Vergara Mendoza, aborda la poética de la mexicana, desde la línea de la mitocrítica. El estudio muestra el motivo del fuego como un principio vital

y regenerador en la concepción poética de esta apasionada artista. Los autores recurren a la fenomenología de Gastón Bachelard y a la poética filosófica de María Zambrano para adentrarse en las imágenes cósmicas de la imaginación material de este universo poético. En su recorrido develan las distintas concepciones del fuego que animan la obra poética de Olín (1893-1978): fuego vital, fuego mítico y fuego como expiación.

El segundo capítulo, «De la mística salvaje o "cualquier clase de locura" en la primera poesía de Ernesto Cardenal», de Alejandro Palma Castro y Jorge Andrés Pérez Ruiz, indaga sobre la vertiente mística de la poesía de Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925), rasgo poco atendido por la crítica en comparación con otros aspectos de su poética; se trata, según los autores, de una mística moderna, dada la manera de configurar poéticamente la experiencia unitiva. Esta expresión oscila entre la mística salvaje y "una clase de locura". Esta tesis se sustenta, por una parte, en la lectura de las *Memorias* de Cardenal, y por otra, en la revisión de poemarios como *Gethsemani, Ky* (1960) y *Cántico cósmico* (1989), entre otros. Asimismo, los autores recurren al poema "Managua 6:30" para exponer sus argumentos: la forma particular que toma el misticismo poético de Cardenal al conjugar la tradición mística cristiana con el vanguardismo en la línea exteriorista de Ezra Pound, lo cual conduce a una mezcla de expresión mística y coloquial.

El siguiente capítulo, «La insularidad en la poesía de José Kozer», de Javier Abraham Enríquez Robles y César Avilés Icedo, trata sobre la poética neobarroca del poeta José Kózer (Cuba, 1949). En el plano de la expresión esta poética se hace notar por la fragmentariedad, el exceso y el aparente desorden. Para explicar sus principios composicionales y estéticos, los autores recurren al aporte cardinal de Sarduy sobre el Neobarroco, entendido no como una escuela o un estilo, sino como un método y un paradigma a través del cual interpretar lo contemporáneo. En esta línea explicativa, se concibe tal poética como determinada por la inestabilidad, la movilidad, la metamorfosis y la dominación del decorado, lo cual incide en la composición escritural a través de varios "centros". Los autores no se limitan al legado de la retórica literaria para dar cuenta de esta poética, sino que contextualizan epistemológicamente sus principios acudiendo a

modelos de la mecánica y la física que niegan el orden y el estatismo y recurren a filósofos identificados con la postmodernidad como Mafessoli y Deleuze.

La segunda sección, titulada "Laberintos identitarios: sujeto, cultura y sociedad", comprende siete capítulos que versan sobre el problema de la identidad y el sujeto en contextos culturales y simbólicos diversos. La literatura es sin duda una de las prácticas discursivas mejor equipadas para aproximarse a la experiencia vital de estar en el mundo por lo que la relación individuo-sociedad o humano-naturaleza son problemáticas infaltables en los textos de ficción. La sexualidad, por ejemplo, si bien posee un basamento orgánico de tipo biológico, crea en el sistema social sofisticadas estructuras orientadas al dominio y la opresión. Es ya un lugar común hablar de machismo o de sistema patriarcal, es decir, de la imposición histórica del género masculino sobre el femenino. En el primer trabajo de esta sección, y cuarto del libro, «De la masculinidad hegemónica a los atisbos de una masculinidad alternativa en *La sangre erguida*, de Enrique Serna», escrito por Laura Aguirre y Ada Aurora Sánchez, aborda este tema mediante el análisis de la novela *La sangre erguida* (2010), del mexicano Enrique Serna (México, 1959). Las autoras advierten que en la novela el paradigma de la masculinidad dominante, asociado a la homofobia, la misoginia, la sexualidad desconectada y la agresividad, se resquebraja para los personajes de sexo masculino; su condición machista llega a ser un impedimento de realización plena en distintos ámbitos que incluyen el amoroso y el laboral, y se ven impelidos a explorar y acatar modelos de masculinidad alternativos de mayor ganancia emocional.

El siguiente trabajo, «Cuerpo, identidad y subjetividad en *El cuerpo en que nací*», de Socorro García Bojórquez y Patricia del Carmen Guerrero de la Llata, se refiere al cuerpo como territorio en disputa entre el individuo y la sociedad en el proceso identitario. La novela que aquí se analiza es *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel (México, 1973). Las autoras señalan que las instituciones sociales buscan regular los atributos, las posturas y las acciones de los cuerpos; es una condición que la comunidad exige a cambio de otorgar aceptación e integración. En la novela, la protagonista resiente desde la infancia un defecto ocular que altera su relación con los otros

y la lleva a asumirse como outsider. El análisis, basado en teóricos como Gilberto Giménez y Judith Butler, entre otros, muestra distintas fases del proceso de identidad en relación con el mundo social, pero destaca el rol del cuerpo: "El cuerpo es la representación material del sujeto que experimenta, que se piensa y que se siente". De manera especial, las autoras hacen notar el papel decisivo que juega para la protagonista la reconciliación con su propio cuerpo.

Pasemos ahora a otras manifestaciones del cuerpo: el hambre, la enfermedad y cómo la cultura resignifica estas experiencias anteponiendo la distinción entre cuerpos blancos o morenos. Hablar de cultura es hablar de relaciones interculturales. Estas relaciones difícilmente pueden ser simétricas o equitativas, afirman las autoras del capítulo «"La rueda del hambriento" de Rosario Castellanos: una lectura sobre la crisis de la interculturalidad», Adriana Chamery García y Krishna Naranjo Zavala. El cuento recrea la relación entre mestizos e indígenas y el análisis da cuenta de las distintas visiones que se generan en este intercambio. La atención recae en dos personajes: el doctor que presta su servicio en una comunidad indígena, quien rechaza las costumbres y creencias de los nativos, especialmente lo referente a los curanderos, y su asistente, una mujer mestiza que empatiza plenamente con los indígenas. La visión de ella se corresponde con el modelo de interculturalidad, en tanto que reconoce al otro como un igual.

Un fenómeno consustancial a la cultura, pero que se presenta con acentuada notoriedad en la época contemporánea, es el de la producción de basura y residuos nocivos. Su manifestación más visible es, desde luego, el problema ecológico. Sin embargo, el análisis de *Diablo Guardián* (2003) de Xavier Velasco (México, 1964), va más allá y muestra otra dimensión del fenómeno: no solo se crean residuos a partir de objetos que en la cotidianidad se reconocen como inútiles y se destinan al vertedero de basura, sino que también se producen residuos de tipo social. Las autoras de este capítulo, titulado «La estética de lo residual en *Diablo Guardián* de Xavier Velasco», Mónica Covarrubias Velázquez y Rosa María Burrola Encinas, acuden a pensadores como Agamben, Butler y Bauman para postular esta apreciación sobre el carácter residual de amplios sectores de la sociedad, y en ese marco analizan la configuración de Violetta, protagonista de

Diablo Guardián, de Xavier Velasco; el personaje mencionado encarna la lógica del consumo acelerado que escenifican las sociedades capitalistas representadas en la novela.

En el siguiente capítulo, «La didáctica en las *Fábulas* (1882) de Rosa Carreto», Alicia V. Ramírez Olivares y Berenice Carsolio analizan la forma en que la escritura literaria puede ser un espacio de cuestionamiento a las instituciones sociales. Es el caso de Rosa Carreto (1846-1999), escritora del siglo XIX cuyas fábulas, que circularon originalmente en periódicos, son reunidas y publicadas como libro en 1882. El estudio se apoya en los planteamientos teóricos de Foucault para dar cuenta de la manera en que esta escritora resiste y confronta el sistema cultural hegemónico.

La enfermedad es una de las manifestaciones más patentes de la vulnerabilidad humana. La dolencia física, a la vez que acentúa la experiencia de la unicidad para quien la padece, refuerza el sentido de dependencia de los otros. Es por ello que la enfermedad deviene fácilmente asunto axiológico e institucional. Un ejemplo elocuente de nuestros días es el sida: antes que padecimiento físico se hace sentir socialmente como acusación y condena. Esto se advierte en el capítulo «La decantación del sujeto en "Slogan" de Abigael Bohórquez», de Gustavo Osorio de Ita y Andrea Alamillo Rivas, quienes analizan el poema de Bohórquez (1936-1995) y revisan el proceso de decantación paulatina que experimenta la voz lírica al tratar el tema; se observa cómo la voz transita de la forma autorreferencial indefinida *uno*, la cual introduce conjugación en tercera persona, hasta la asunción plena y estallante de la identidad individual mediante el uso del pronombre yo.

Finalmente, el último capítulo de esta sección, «*Estrella distante* de Roberto Bolaño: Juego de dobles + seducción = resplandor del mal», de Iván Ballesteros Rojo y María Rita Plancarte Martínez, se ocupa de un vacío enigmático en la relación entre individuo y sociedad: el problema del mal. El asesino serial, el asesino que actúa por un impulso morboso, provoca una fascinación inquietante en la sociedad; su monstruosidad moral contrasta a menudo con la personalidad seductora que se documenta testimonialmente por quienes tuvieron trato con el monstruo homicida. Esto conduce indefectiblemente a la pregunta sobre la naturaleza del mal. La novela *Estrella distante* (1996) del escritor chileno

Roberto Bolaño (1953-2003) presenta un personaje que adopta personalidades socialmente atractivas, como la de poeta, piloto militar y cuarentón solitario, tras las cuales oculta una oscura trayectoria de asesino despiadado. El trabajo se ocupa de señalar los mecanismos discursivos que activan la configuración de este asesino ilustrado y magnético.

La tercera sección, titulada "En otras palabras. Discurso y narración" consta de cinco capítulos cuyo objeto de atención es fundamentalmente la estructura discursiva de las obras que se analizan. El primero, «*El palacio de las blanquísimas mofetas* de Reinaldo Arenas: los desplazamientos de la voz», de María Fernanda Camela Flores y Samantha Escobar Fuentes, se ocupa de la novela del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), la primera del autor que se publica en el extranjero. La novela narra la adolescencia de Fortunato, el protagonista que a partir de la incorporación de distintas voces a la suya reconstruye su vida. El análisis que aquí se presenta se centra precisamente en los mecanismos que permiten la inclusión de todas las voces en la novela.

El segundo capítulo de la sección, «El fractal o la literatura fragmentaria como estrategia narrativa en tres novelas mexicanas», escrito por Ana Martínez Alcaraz y Omar David Ávalos Chávez, atiende un rasgo estructural que se presenta de manera marcada en la novela reciente, es decir, en la que se publica después de los años sesenta: la fragmentación, la cual remite a la brevedad, la polisemia y la intertextualidad. Se analizan aquí tres novelas mexicanas: *El animal sobre la piedra* (2008) de Daniela Tarazona (1975); *El camino de Santiago* (2003) de Patricia Laurent Kullick (1962) y *Mejor desaparece* (1987) de Carmen Boullosa (1954), en las cuales se aprecia un rompimiento con las formas convencionales regidas por paradigmas totalizantes.

En la misma línea innovadora se encuentra la novela *Los ingrávidos* (2011) de Valeria Luiselli (1983), autora de formación bilingüe y multinacional, quien construye sus novelas con un bagaje cultural fragmentado. El capítulo titulado «La novela *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli: un estudio comparativo con su traducción al inglés», de Xiuhtlaltzin Montes León y José Manuel González Freire, hace una comparación de esta edición con la versión en inglés, *Faces in the Crowd* (2012). El análisis considera los procesos intertextuales y

echa mano de la teoría de la recepción de Jauss para identificar los elementos que responden a las expectativas del lector implícito. En la comparación que realiza entre las dos versiones toma la primera como hipotexto de la segunda, pues cada versión varía al cuidar el buen entendimiento por parte de los lectores (hispanos, anglos, incluso bilingües) de los referentes culturales, literarios y lingüísticos implicados en el texto.

La vitalidad de la cultura, según la teoría lotmaniana, es resultado de la constante migración de mensajes entre sistemas semióticos heterogéneos, lo cual detona nuevas significaciones. Es lo que ocurre con la obra del cineasta y escritor colombiano Fernando Vallejo (1942). En el trabajo que aquí se presenta, «Fernando Vallejo: de la imagen a la palabra», de Miguel Ardila y Alejandro Lámbarry, se muestra el tránsito creativo de Vallejo del cine a la novela. Sus primeros esfuerzos se orientan al arte cinematográfico en el cual busca producir un cine crítico. Sin embargo, sus proyectos se ven frustrados por la censura de su país y se traslada a México donde logra producir películas de bajo presupuesto. Dichas películas abordan temas de la realidad colombiana, pero tienen que realizarse en locaciones mexicanas y no hay manera de que lleguen al público colombiano. Finalmente, opta por expresarse en la novela. El trabajo muestra, pues, a un Vallejo desconocido, cuya creatividad se ve fortalecida ante el imperativo de negociar constantemente con los signos y los códigos.

Finalmente, en «El presentimiento funesto como detonador tensivo en "La Granja Blanca" de Clemente Palma», capítulo escrito por Norma Beatriz Salguero Castro y Fortino Corral Rodríguez, se analiza el cuento del peruano Clemente Palma (1872-1946). El objetivo es explicar la manera en que se discursiviza el presentimiento funesto, por lo cual se opta por la semiótica tensiva como apoyo teórico. Para llevar a cabo el análisis se toman en cuenta las tres racionalidades que, de acuerdo con este enfoque, atraviesan todo discurso: la lógica de la acción o pragmática, la lógica cognitiva y la lógica del acontecimiento o pasional.

En síntesis, en el presente volumen tenemos quince aproximaciones a obras y a autores hispanoamericanos relevantes de distintos momentos históricos: desde finales del siglo XIX y principios del XX hasta expresiones literarias de nuestros días. Es importante destacar

que, por provenir de un ejercicio dialogístico estudiante-profesor encaminados a la elaboración de trabajos de tesis, se aprecia en estos textos el compromiso de explicitar los apoyos teóricos y conceptuales que se utilizan en el proceso analítico, sin renunciar por ello al ejercicio indispensable de la intuición crítica.

Finalmente, solo nos resta agradecer el apoyo institucional que ofrecieron las tres universidades en la gestión de recursos que han hecho posible esta publicación, así como el apoyo federal recibido a través del PFCE.

Los coordinadores

I

Fuego, misticismo salvaje y caos.

Tres poéticas hispanoamericanas

Hacia una poética del fuego en la obra de Nahui Olin

Félix Alejandro Delgadillo Zepeda
Gloria Vergara Mendoza

¿es el alma la que se abre
a la profundidad
de la carne
o soy yo la que me abro
a este mi cuerpo
que un día mirará de frente
y solo una vez
a la muerte?

Migraciones, Gloria Gervitz

Lo divino se une al hombre por las raíces que habitan en su interior; necesita, como la hoguera, el fuego primitivo. Así el hombre, en su condición combustible, es causa de la llama a la que invoca. Se abrasa al rito de la plegaria para adorar el fuego y arde cuando aclama el misterio del incendio místico, provocando de esta manera una relación contradictoria del secreto revelado. En el presente texto[1] abordaremos este tránsito del fuego en la obra de la poeta mexicana Nahui Olin, analizando las imágenes cósmicas desde la perspectiva teórica de Gaston Bachelard y la poética filosófica de María Zambrano, para reconocer el entramado del fuego vital, el fuego del Fénix y el fuego como expiación. Estas categorías interconectadas o entreveradas nos darán pie para establecer las bases de una poética del fuego en Olin.

[1] Nuestro estudio retoma en parte el capítulo tres de la tesis *La pirofanía en la poética de Nahui Olin* de Félix Alejandro Delgadillo Zepeda, quien obtuvo el grado de Maestro en Estudios Literarios Mexicanos, el 13 de diciembre de 2018, en la Universidad de Colima, con la asesoría de Gloria Vergara Mendoza y co-asesoría de Ada Aurora Sánchez Peña. El texto origen fue ajustado, ampliado y modificado en algunos casos, para los fines pertinentes a esta publicación.

El mundo solar de Nahui Olin

María del Carmen Mondragón Valseca (1893-1978) toma el nombre de Nahui Olin en 1922, cuando el pintor Gerardo Murillo (Dr. Atl) la llama así, aludiendo al «cuarto movimiento» solar que se relaciona con la renovación del universo. Ella misma lo define como "el poder que tiene el sol de mover el conjunto que abarca su sistema" (Malvido, 2011, p. 349). Haciendo honor al nombre, la pintora, poeta y modelo, mueve su entorno y escandaliza a las buenas conciencias de la cultura mexicana en las primeras décadas del siglo XX[2].

> Se convierte en musa de los grandes artistas de la época: Diego Rivera, Jean Charlot, Antonio Montenegro, Antonio Ruiz "El Corcito" y Gabriel Fernández Ledesma, entre otros, la plasman en murales y cuadros de caballete mientras que Edward Weston registra el alma de Nahui y realiza lo que describió como «los mejores retratos que he hecho en México» y Antonio Garduño le hace las mejores fotografías de desnudo. Atl, por su parte, enriquece al arte mexicano con numerosos retratos donde los ojos encendidos de Nahui se eternizan. (Malvido, 2011b, p. 442)

Pero Nahui rebasa la búsqueda de quienes deseaban fijarla como símbolo sexual. "Afirmaba que aquellos que la pintaban y la fotografiaban siempre quedaban asustados porque ella nunca era la misma" (Leal, 2011, p. 587). Olin se asume como un ser incomprendido desde su niñez y esto la lleva, según Leal, a los límites de la marginalidad. Solo en los desnudos parece resolver su contradicción. Pero su visión cambia en los cuadros sobre Agacino[3] que pinta cuando él

[2] Carmen Mondragón (Nahui Olin) perteneció a una familia tradicionalmente porfiriana. Parte de su niñez (de 1897 a 1903) vivió en París. A su regreso, en 1903, ingresó al Colegio Francés, en donde destacó como niña precoz por sus escritos y lecturas de Voltaire y Rousseau. En 1913 se casó con Manuel Rodríguez Lozano. En 1914 radicó nuevamente en París con Lozano, pero ante la situación de la Primera Guerra Mundial, se van a San Sebastián, España. En ese tiempo Rodríguez Lozano y Nahui tuvieron a su único hijo, quien murió trágicamente. Para entonces era de conocimiento público la homosexualidad de Rodríguez Lozano y su fracaso matrimonial, así que cuando la pareja regresa a México, Nahui se separa de él para vivir con el Dr. Atl, con quien comparte un periodo explosivo, apasionante y creativo, entre 1921 y 1925.

[3] El capitán Eugenio Agacino, pareja sentimental de Nahui desde 1933, muere el 24 de diciembre de 1934, por intoxicación de mariscos, durante un viaje de Nueva York a España que ambos realizaban.

muere trágicamente. Según Leal, "a partir de este acontecimiento la excentricidad de la pintora y escritora parece rebasar sus propios límites, si es que puede hablarse de ellos, y se transforma sobre todo en locura" (2011, p. 588). Por lo menos así es encasillada Nahui, pues su manera de ver el mundo resulta incómoda para muchos. "Su sinceridad hiere. Provoca un colapso de valores. Su sexualidad se enfrenta a la hipocresía. «Está loca», dicen [...]. Ella se siente destinada a algo superior. Y al final de su vida se asume responsable de la salida del sol y de las estrellas" (Malvido, 2011b, p. 444). Así, como veremos más adelante, Nahui Olin contiene en su alma al universo como una pequeña flama y, como su yo lírico lo manifiesta, el mundo y el hombre son demasiado pequeños para entender su espíritu inconmensurable.

Fuego vital: ensoñación del fuego creador

El poeta es artesano de la palabra. El fuego que brota de las profundidades de su ser, de su ensoñación creadora es el soplo vital, hálito que construye, evoca su yo lírico en llamas, eleva la tempestad y da orden. Ese fuego es poder dinámico por su continuo movimiento, huye porque está en constante cambio como la palabra misma. No es un fuego que incinera para provocar polvo y destrucción, sino que erige, tiene poder porque es simiente y trae consigo la fertilidad. Es el fuego interior y el fuego de la creación. Su iluminación que anima es personificación de poder y majestad cuando se hace visible. Como se puede observar en algunas leyendas de la creación del hombre de barro, el espíritu hacedor y divino utiliza este fuego, junto con otros elementos cósmicos, para transformar el molde y dar vida. Angelina Muñiz-Huberman dice en *Las raíces y las ramas*:

> El amor divino se manifiesta en el poder de la creación. La existencia del hombre trasciende los límites terrenales y forma parte de un trazado celestial que integra el conjunto cósmico. La vida en la tierra es un reflejo de la vida en el cielo. El alma humana es un fragmento del alma universal que envuelve el todo y la parte. (2002, p. 167)

La flama arrojada sobre el soñador es el fuego alquimista encerrado en la materia del cuerpo. Al poseerlo se convierte en fuente de energía que, a su vez, da lugar a la creación del poeta. Dice Bachelard, citando al abad de Mangin: "Es sobre todo en los aceites, los betunes, las gomas, las resinas, donde Dios ha encerrado el fuego, como en otros tantos estuches capaces de guardarlo" (1966, p. 115). El cuerpo aparece como metáfora de ese estuche que posee la fuerza para guardar el fuego escondido que violentamente se agita con una vitalidad desmedida. Si al abrasarlo le destruyera, el cuerpo sería visto como mal conductor de esa energía incontenible. Incluso viéndolo con «supremo egoísmo» —con ese título reflexiona Olin en *Óptica cerebral*—, "no hay nada más interesante que el mundo que llevamos dentro—no hay nada más ilimitado que nuestro propio espíritu, y no debemos buscar ninguna otra fuerza o potencia para producir: hay que fecundar en sus propias entrañas y dar a luz" (2011, p. 61). El cuerpo es entonces contenedor y a la vez creador. En el poema "Insaciable sed" del mismo poemario, la voz lírica dice: "Mi espíritu y mi cuerpo tienen siempre loca sed/ de esos mundos nuevos/ que voy creando sin cesar" (2011, p. 56). Y esta sed insaciable se traslada a las cosas, a los seres que "bajo la influencia/ de mi espíritu y de mi cuerpo tienen siempre loca/ sed/ inagotable sed de inquietud creadora" (p. 57).

En la poesía de Olin, bajo el signo del fuego el ser adquiere dinamismo dialéctico para "crear, poseer y destruir"; pues, aunque el fuego vital esté contenido en el cuerpo, es capaz de impactar el ámbito externo. Así el ser se expande a través de la metáfora de la sed que es a la vez explosión y amplitud. Se funde con el universo y lo contiene en su deseo de imponerse "en el sistema planetario como un enorme astro de una materia indestructible", dice la poeta en "Amargura" de *Óptica cerebral* (2011, p. 58).

En "Relación de continuidad entre la vida y la muerte o el más allá", texto incluido en *Energía cósmica*, de 1937, Nahui Olin define su concepto de amplitud, que sobrepasa los sentidos que se expanden al infinito. Gracias a la energía o electricidad cerebral, ocurre un desdoblamiento conformador de la llama que libera:

> Hay una relación de continuidad evolutiva en lo anterior a la vida y posterior a ella y fuera ya de la vida de organismo humano con la vida de amplitud, la muerte, el más allá

> yo lo llamo de amplitud, de cualidades sensitivas desarrolladas al infinito para extenderse en infinitos desarrollados por ellos mismos en la vida suprema en que la materia mecánico-normal de la vida ha desaparecido. (Olin, 2011, p. 209)

A partir del diálogo con la ciencia, Nahui habla del fuego vital como la energía que dará lugar a mundos futuros, infinitos y sorprendentes, "para entrar en ese vértigo de prodigio [...] de otras fuerzas que se libertaron de la vida orgánica" (Olin, 2011, p. 209). En el fuego vital, el yo lírico es un espíritu que al salir a su exterior se inflama, mientras al estar contenido es más estable e incombustible. En palabras de Nicolás de Locques, esta llama intimista tiene una vida celeste y escondida que sana y engendra. Por ello la dimensión del fuego vital es indestructible: "interno o externo; el externo es mecánico, corruptor y destructor; el interno es espermático, engendrador, madurador" (Bachelard, 1966, p. 124).

En el poema de Olin el espíritu es materializado en una especie de revelación apocalíptica y se desdobla en un animal; entonces la mirada que abarca sin límites, se encuentra con su semejante en el fenómeno incendiario de amplitud o amplificación, como también podríamos llamarle:

> En una noche en que un ser que yo había penetrado su misterio y era un algo que tenía de mi materia, un algo que era tanto como yo fuera de esta vida animal, nos encontramos los dos disfrazados de distintas cosas, yo era una mujer y él un gato negro con dos ojos, inmensidades verdes, solo por allí se veía su fuerza y nos amamos en todas las formas intensas de cualidades que podían desarrollar nuestro espíritu, si en un milésimo de segundo ese gato de nombre Menelik, se hubiese convertido en individuo conservando su personalidad, inmenso misterio para todos, excepto para mí, conscientes él y yo de saber que no podríamos actuar con la potencia de nuestro cerebro, de nuestras fuerzas ocultas, nos matábamos a la vez para sentir juntamente la satisfacción de extendernos sin límites. (Olin, 2011, p. 210)

Como vemos en el texto, la amplitud del ser surge de la energía cerebral que, al fundirse con otros llega a la muerte elemental que es, según Bachelard, la muerte del cosmos. Entonces esta muerte es

vista como extensión molecular de la vida que tiende al infinito. La voz lírica nos deja ver al ser que se expande en el amor, en la llama del animal, del otro. Menelik es la presencia que palpita en sus manos; en su último respiro despierta en la muerte del que agoniza y se convierte en su propia muerte. Es el fuego que se extingue, pero también la continuidad de los seres a través de la energía cerebral:

> Al momento de evaporarse la fuerza que mantenía su carne, sentí un choque imposible de traer a las sensaciones con su mismo espíritu de él y pude tener doble vista, le vi sufrir, su cuerpo del abandono de su fuerza, y le vi embriagarse al mismo tiempo de una satisfacción de vivir en la verdad de los hechos sin sexos ni especies, crecer y marchar en infinitos con velocidades, otras de las velocidades conocidas de la vida de los hombres y fui con él con un temor porque yo no había muerto y los restos de vitalidad orgánica me hacían cobarde porque mi constitución física me hacían irresistible semejantes fenómenos de intensidad -yo vi- yo viví un milésimo de segundo, pero se lastimó mi organismo al grado de sentir un aniquilamiento cuando volví a la vida. (Olin, 2011, p. 210)

La muerte le da libertad al ser para despertar en un deslumbramiento: "solo da vida lo que se abre al morir" (Zambrano, 1977, p. 23). Menelik representa la presencia desapercibida por el vaso invulnerable; implica un irse hacia afuera de la inasible existencia que, al ser separada, asciende: "Se nace, se despierta. El despertar es la reiteración del nacer en el amor preexistente, baño de purificación cada despertar y trasparencia de la sustancia recibida que así se va haciendo trascendente" (Zambrano, 1977, p. 22). En el texto de Nahui Olin que hemos citado la palabra es criatura, se corporiza en un cuerpo no mortal, por ilimitado: "Pues que por nacer y para nacer no hay lucha, sino olvido, abandono al amor, como los místicos proponen" (Zambrano, 1977, p. 22). Nahui demuestra que el alma despierta en la dualidad del choque de contrarios. Más que morir, migra, traspasa ese tiempo, va más allá en un segundo, rompe el vaso y regresa, despierta de la muerte, de la vigilia de la muerte. Sucede, como en la vía unitiva mística, que se reúne la palabra vital con el germen primigenio del ser; entonces aparece el fuego revelador en tanto es conciencia de la muerte, pensamiento, síntesis cerebral del cosmos:

> En dos días caminé como sonámbula debilitada para controlar, mi fuerza mecánica y vi que aquello era otra cosa distinta, que eran dos fuerzas diferentes, la vida y la muerte, vi el misterio, lo vi y sentí saltarse mi inteligencia hambrienta y por más que ella quiso quedarse, mi cuerpo la arrastró a la vida como una obligación oculta de una misión que ahora espero definitivamente para irme ya de aquí, pues gocé tanto tanto en el más allá en ese milésimo de segundo que ansiosa espero el choque de dolor y de goce que es la muerte de esta vida para otra más intensa, es decir, infinita, y ya me esperan tantas fuerzas conocidas y desconocidas que pasaron en la vida y otras que no se aparecen en ella, pero que existen en ella y fuera de ella, y que yo veo, ya no puedo ocultar que para mí no existe el misterio y no me es permitido decir más. (Olin, 2011, p. 210)

El fuego vital es una especie de fuego amnio, nos lleva a preguntarnos, ante el misterio del origen: ¿hay una brasa primigenia anterior a todas?, ¿una chispa surgida de la nada del deliro de la creación? Este fuego emerge y desarraiga por primera vez al ser en su experiencia impronunciable vista por Baruj Togarmi en el acto creativo: "Quiero escribirlo y no se me permite hacerlo. No quiero escribirlo y no puedo desistir del todo así que escribo y me detengo, y aludo a lo que escribo en pasajes posteriores, y este es mi proceder" (Muñiz-Huberman, 2002, p. 49).

El fuego vital entrevera al fuego amnio como reposo, como un descanso; toma forma en tanto creación dentro de la creación, conciencia cósmica. Es el sueño de Adán a la espera de Eva, capaz de reproducir a su imagen y semejanza. Ese fuego transforma la crisálida del embrión, germen donde resurge la estela de vida, chispa primigenia del caos. A su vez, el fuego en reposo está atento en el sueño de la vigilia, antes de la destrucción de la hoguera; es la iniciación de lo que se avecina y aguarda, de lo que se multiplica por medio de la palabra vertiginosa como ocurre en la poética de Olin.

Fuego del Fénix: el pendular encuentro de lo mítico y lo místico

Aunque Bachelard asocia el fuego con diversos mitos como los de Prometeo y Empédocles, es sin duda el Ave Fénix, el que ha sintetiza-

do el simbolismo del fuego en la cultura universal. Esta ha sido vista como símbolo de religiosidad y amor, relacionada con los ciclos de la vida y de la muerte. Heródoto la describía del tamaño de un águila con plumas rojas y doradas. El Fénix es conocido como un mito solar árabe en el que se afirmaba que cada 500 años el ave moría en el incendio de su nido y resurgía de sus cenizas. En el imaginario náhuatl se asocia con los ciclos solares y la imagen de Quetzalcóatl, quien se prende fuego frente al mar y se convierte en estrella. En el mundo cristiano el Ave Fénix se relaciona con la resurrección de los muertos.

Gaston Bachelard habla de la imaginación del Fénix, que "se inflama en sus propios fuegos y renace de sus propias cenizas" (1966, p. 70). En tanto fuego, el ave representa las características de arrebatador e insaciable como un animal que devora todo a su paso. Pero con su "muerte resplandeciente", tiene la capacidad de convertirse en "fuego del cielo" (1992, p. 83). De esta manera, el Fénix contiene el fuego en el que arde, pero también el fuego al que aspira. "Es nido y espacio infinito. Tiene los dos calores: el del nido y el del sol" (p. 114).

En el poemario *A dix ans sur mon pupitre* (A los diez años en mi pupitre)[4], que Nahui Olin publicó en 1924, existe una serie de elementos relacionados con este fuego que con frecuencia se asocian al amor. ¿Será el vuelo del pájaro, la cárcel del alma, el velo diáfano, la experiencia siniestra, que provocan la pirofanía como una situación ardiente entre lo mítico y lo místico, entre el erotismo y lo sagrado? Nahui nos envuelve en un ambiente poético que nos recuerda cómo el fuego cobija sin que se desvanezca el peligro de su presencia; ella se pregunta: "¿por qué en esa permanencia siniestra el espíritu vive como bajo un refugio?" (Olin, 2011, p. 168). Los poemas escritos en su infancia (aproximadamente en 1903) y retomados para su publicación en 1924, revelan un inconsciente interés místico: siente que su alma está encadenada a su cuerpo y solo se libera un momento bajo una oscura lumbrera majestuosa. Con su mirada interroga, pero no puede explicarse por qué esa experiencia es de naturaleza muda. Esta manifestación sagrada la nombra como elocuencia silenciosa que se

[4] La traducción al español del poemario: *A dix ans sur mon pupitre* (*A los diez años en mi pupitre*) que aquí analizamos es de Rocío Luque, con la revisión de Carmen Julia Holguín Chaparro y la coordinación de Patricia Rosas Lopátegui. Aparece en la compilación que realizó esta última de la obra de Nahui Olin en 2011.

mezcla con los gritos de su alma; se refleja como en un espejo de agua y se escapa como un río de las manos, pero a su paso deja un vacío en el interior de la poeta que la llena de dudas y terror.

En el poema "Mi alma está triste hasta la muerte", de Nahui, la voz lírica manifiesta un despertar del alma, nombrado por Zambrano como el ser que se deslumbra y aterra, dejando una herida, una profunda angustia por la ausencia de lo que no se puede asir, pero que trastoca y traspasa profundamente: "huella inextinguible [...] que no se sabe descifrar, pues que no ha habido conocimiento. Y ni tan siquiera un simple registrar ese haber despertado a este nuestro aquí, a este espacio tiempo donde la imagen nos asalta" (Zambrano, 1977, p. 6). En el texto de Olin este despertar se marca asimismo con la figura del pájaro que nace con el sol, y se abre a la luz como paradoja de la creación divina. Bachelard nombra esta experiencia como materialismo aéreo, en el que "nuestra alma, al escaparse de la envoltura carnal que la retiene en esta vida inferior, encarna en un cuerpo glorioso más ligero, más rápido que el del pájaro" (2006, p. 89). Esta es la fuerza de la elevación que realiza la experiencia de la ensoñación en la poesía de Nahui:

> Mi alma está triste hasta la muerte: como una rosa que acaba de abrirse bajo los rayos del sol, como una nota vibrante y quejumbrosa que exhala de un piano, como un pájaro que nada más salir del nido emplea sus alas inseguras para volar. Del mismo modo, mi infancia, mi espíritu adormecido acaban de salir a la luz brillante del día, a la embriagadora y deliciosa naturaleza. (Olin, 2011, p. 165)

El alma como el Fénix es la muerte que nace desde su misma raíz. Despierta y se abre como aurora a sus pasiones; luminosidad que arranca a la poeta de su realidad. No abrasa, sino que es fuego que atraviesa, se abre y alza el vuelo para entrar en el yo lírico. El Fénix va a su encuentro; el furor de esta presencia le provoca una sed embriagadora de lo que se va alumbrando en su vida. El alma suprasensible "enfurece como un formidable huracán en medio del desierto" (Olin, 2011, p. 165), sentencia la poeta, consciente de que la fuerza de su libertad viene de su interior. Pero también esta fuerza la guiará a su autodestrucción. La noche abre paso al deslumbramiento para que

el ser arda, porque el incendio destruye para que evolucione: "Ahora que percibo que sufro y soy sensible a todo, tengo sed de todo lo que es bello, grande y embriagador. Con un ardor extremo, una ilusión loca de juventud y de vida, quiero hacer vibrar mi cuerpo, mi espíritu hasta los últimos sonidos" (Olin, 2011, p. 165).

El momento de éxtasis es nombrado como el alma embriagada hasta morir por las pasiones; el ensueño y la sinestesia llevan a la consumación: "ahora cuando percibo los sonidos más variados que saboreo hasta el fin de mí misma" (Olin, 2011, p. 165). Al despertar a esa nueva realidad que le sorprende nombra la rosa, el rayo, el suspiro, la mirada; los crea, los vuelve asibles; al desear los posee, para hacerlos a imagen de sí misma. Esta es una experiencia que mira hacia dentro, que interioriza el mundo por inexpresable y desconocido que parezca. Como en el fuego vital, el ser es contenedor del universo, solo que su energía se transforma en pensamientos y sensaciones que habitan el corazón:

> Estoy llena de pensamientos, impresiones y recuerdos hasta entonces desconocidos, que queman mi alma y la devoran pero que mi pluma se siente impotente para definirlos. Ni el papel ni la pluma pueden decir lo que cubre la inmensa distancia entre lo humano, que es finito, y el espíritu, infinito, y me siento triste y melancólica al pensar que las alas del pensamiento deberían planear por el infinito. (Olin, 2011, p. 165)

Esta imagen de verticalidad en que la voz poética mide su vano esfuerzo ante lo incontenible e inabarcable del infinito se encuentra también en los versos que sobre Empédocles escribe Matthew Arnold: "¡Oh, si pudiera abrasarme como esta montaña!/ ¡Oh, si mi corazón brincara como el oleaje marino!/ ¡Oh, si mi alma estuviera plena de luz como las estrellas!/ ¡Oh, si ella planeara como el aire por encima del mundo!" (Bachelard, 1992, p. 169). Solo que en el texto de Olin aparece la escritura como mediadora. Lo inefable da lugar a la conciencia. No se aprehende el infinito ni con la palabra, pero se sabe que el corazón alberga los sonidos del mundo. Para Zambrano son las profundidades del corazón, los ínferos, lo único del ser que da sonido. El corazón sin pausa marca las huellas de lo humano sobre la tierra;

se mueve ese latir sonoro "en serenidad perfecta cuando se siente moverse al par con los astros y aun con el firmamento mismo, y con el rodar silencioso de la tierra" (1977, p. 21). Ese reiterado sonido es albergue, el llamado de la existencia del alma que resuena como el aleteo del ave del pensamiento, espíritu cautivo, abrasado por el llamado a lo trascendente, como Fénix que desea arder. De esta forma sabemos del Fénix que quiere planear por el infinito, de su vuelo que quema el alma y la devora en la mística experiencia. Entonces el Fénix del alma se expande; trastoca lo conocido hacia lo infinito imposible. Es fuego que quema al ser en su manifestación transgresora y lo transforma en su arrobamiento.

Para Nahui ese sonido que atiende al llamado de su ser será la conexión y resonancia con lo divino, a veces imperceptible por lo humano; porque todo lo que tiene el hombre, como dice Zambrano, es morada y cárcel que encierra la casa del corazón, la morada del alma para los místicos. Como vimos antes, Olin también utiliza la metáfora del cuerpo, pero ahora no como contenedor y creativo, sino como cárcel que, por lo tanto, priva y limita y que provoca asimismo el fuego del Fénix. Debido a su condición, el cuerpo humano es recipiente que asfixia el alma que, sin embargo, quiere despertar, ascender. El ser cautiva desde lo más hondo de su humana prisión, grita hasta la muerte, al borde del paroxismo, para cimbrar el sonido divino que le habita. Entonces el alma, el Fénix, se autodestruye para buscar la salida, porque solo esta la sacará de su ocultamiento:

> A menudo siento que mi inteligencia se agranda, se llena de sonidos divinos, es, entonces, cuando siento mi pobre existencia demasiado débil y débil para contener un mundo, una intensidad espantosa. Desgraciadamente, ella se siente prisionera y el dolor la golpea hasta la muerte; cautiva, sus pasiones se redoblan, sus cuerdas se hacen más vibrantes, y loca por todo lo que no puede disfrutar, quisiera quebrar estas paredes que la oprimen, estas cadenas que la retienen. Un dolor vivo, una eterna melancolía me invade completamente, desconocida e incomprendida entre los humanos, aislada de todos los pensamientos que me puedan responder, me muero de dolor. (Olin, 2011, p. 165)

Ante esa situación de amplitud en la que el alma se siente prisionera y desespera en el cuerpo aparece la idea del Fénix. La poeta busca la unción, un soplo de sonidos divinos, un bálsamo para el corazón que calme la sed insaciable de su cuerpo como recipiente, calabozo de su alma. El sonido es invisible viajero de distancias desconocidas y por ello llama a todo lo que no se percibe con la mirada, lo que se expande hasta el infinito con profundas resonancias en el ser. Evoca el latido y la respiración del cosmos que convoca y comunica la armonía universal. Es comunión con lo eterno e infinito en el instante finito de la experiencia mística. Así, la voz lírica se entrega al oír la música interior, cuando menciona la imagen del suspiro que no aparece: "ningún suspiro viene a confundirse en mi pecho para formar uno solo" (Olin, 2011, p. 166). Para Zambrano el suspiro sería comparable al aliento primigenio de la vida. Elemento que no le pertenece al cuerpo, sino que es prestado por el cosmos y regresa al universo a su tiempo: "Lo primero en el respirar ha de ser la inspiración, soplo que luego se da en un suspiro, pues que en cada expiración algo de ese primer aliento recibido permanece alimentando el fuego sutil que encendió" (1977, p. 7). El suspiro cálido que exhala el ser humano se calienta con ese fuego invisible del interior, la chispa de vida recibida del cosmos que inflama el aire de la respiración.

La imagen del fuego como soplo es ascensional, pues el aire cálido asciende y evoca el movimiento hacia lo alto, pero a la vez consume la materia que se quema y queda en cenizas, lo cual recuerda al Fénix nuevamente. Es una ascensión que libera, pero autodestruye: para conquistar las alturas se entrega al fuego, para dominar el tiempo se entrega a la muerte, para ser uno con el universo ocurre esa asfixia o sofoco. Olin menciona que pierde la voz y el suspiro en un dolor que consume como fuego hasta la muerte, aparece aquí la metáfora del soplo de vida que al morir se va en el último aliento:

> Siento que mi voz se apaga como un sonido perdido en el universo, ningún suspiro viene a confundirse en mi pecho para formar uno solo, y perdida, ignorada en el abismo, el dolor me consume, el amor me mata y, amando el pensamiento del eterno sueño, mi alma se entristece hasta la muerte. (Olin, 2011, p. 166)

En el poema "Lloro del dolor" que también forma parte de *A los diez años en mi pupitre*, la sed de comprensión lleva a la poeta a su búsqueda por lo desconocido; no solo a una elevación, sino a una profundidad entrañable, "como un ciego que instantáneamente tuviera sed de ver hasta el abismo más profundo" (Olin, 2011, p. 167). El fuego místico se revela como una luz capaz de alumbrar hasta las profundidades más oscuras del ser y del cosmos, pues el fuego que calienta consume y expande al espíritu, también lo ilumina, abre las tinieblas de lo ignoto para conocer, comprender, llegar a la última sabiduría. Se abre a la grandeza de su humanidad como medio para alcanzar la iluminación en su deslumbramiento:

> Lloro del dolor de llevar tanta grandeza en mi humanidad que se aparta de ella. A medida que los días pasan, mi cerebro se va desarrollando más. Siento abrirse mi inteligencia a una luz potente que me hace comprender, sentir hasta el más pequeño grano de arena, como un ciego que instantáneamente tuviera sed de ver hasta el abismo más profundo. (Olin, 2011, p. 167)

Esa ceguera es vislumbrada con la revelación; la poeta pide comprender que sus sentidos se abran para saborear las delicias y placeres frente al caudal de la pesadumbre: la angustia y la tristeza que consumen a su ser que sufre, solo expresable en el diálogo silencioso de la sinestesia, lo inmutable de los sentidos que se abren y confluyen en el misterio que se les revela. Ceguera que arranca al yo lírico de su exterior para interiorizarlo; indescifrable al sentir todo el peso del vacío. Es a la vez, dice Zambrano, presencia oscura y claridad nunca vista, paradoja que religa y reintegra al hombre a través de un velo, a la soledad primigenia, a un andar desnudo frente al abismo que es Dios (desconocido a las tinieblas del ser). Es velo que encubre la fuente de luz, pero a la vez atraviesa, "que descubierta abrasaría todos los seres y su vida. La luz misma que ha de pasar por las tinieblas para darse a los que bajo las tinieblas vivos y a ciegas se mueven y buscan la visión que los incluya" (Zambrano, 1977, p. 40). La luz del fuego divino abrasaría, quemaría este mundo porque lo trasciende, por ello se difumina en el velo de una ceguera que, momentáneamente, cede en el vislumbre místico, revelando la profundidad de la oscuridad en

que subsiste la vida. En Nahui la luz del fuego místico se alza a través de la visión corporal; la revelación es un estado naciente, iluminado: "Sí tengo sed de comprender, de saber, de conocer; tengo sed de saborear con todos mis sentidos las delicias, los placeres, las sensaciones de esta vida de destino tan triste y sobre la cual no conozco nada más que los sufrimientos, los fingimientos y los revés" (Olin, 2011, p. 167).

El yo lírico expresa la necesidad de morir para que el pasado se consuma y se reencienda, porque solo la muerte da la continuidad a la vida, mínima ofrenda para volver de nuevo al presente. Morir como el Fénix es desatarse, liberarse de las vestiduras del cuerpo, de lo que pueda contener; no es el fin sino comienzo. El Fénix simboliza aquí la renovación. Porque lo que se renueva muere para renacer; se consume lo efímero y permanece lo eterno. Para ser renovado en la experiencia mística hay que ser consumido por el fuego mítico, hasta que las cenizas revelen lo que queda obsoleto y lo que asciende en el vuelo; por ello se requiere la entrega a esa muerte ardiente, arder hasta que la muerte misma arda.

El fuego místico necesita combustible de potencias increíbles, como un líquido detonador de la consumación del ser. La metáfora del alcohol nos ayuda a ver la cualidad inflamable del que se embriaga en un arrobamiento por lo eterno en cada instante que experimenta lo místico. De igual forma, la imagen de destrucción y aniquilamiento aparece en Nahui a través de la pirofanía que es ese viento sagrado que deja huella en el interior, porque arrebata y transforma, soplo de fuego que, como explica San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual* "a manera de saeta de fuego hiere y traspasa el alma y la deja toda cauterizada con fuego de amor" (1974, p. 711).

Tanto la poeta como el místico atizan la imagen del Fénix como el vínculo entre lo material y lo espiritual, lo efímero y lo eterno, la muerte y la inmortalidad. El Fénix es el ciclo del fuego colérico de renovación "que se está el alma abrasando en fuego y llama de amor; tanto, que parece consumirse en aquella llama, y la hace salir de sí y renovar toda y pasar a nueva manera de ser, así como el Ave Fénix que se quema y renace de nuevo" (San Juan de la Cruz, 1974, p. 711). En la poesía de Nahui Olin, la voz lírica se vierte, embriagada en éxtasis, a un espacio indefinido; cesa a la vía unitiva y le es entregado un presagio: "el mundo, la vida, el amor es para quien abra sus sentidos

de espíritu" (2011, p. 167). Pero, incomprendido su ser, reincide en la metáfora del espíritu como Fénix incontenible que necesita arder con todas las fuerzas para abandonarse y sentir el infinito en un segundo. El Fénix resurge del delirio de su celda corporal y no puede ser apresado, se renueva salvándola y haciéndola sentir, la alienta a ese ciclo de eterna renovación:

> Siento que mi espíritu nace y quiero embriagarme, hasta morir, de todo lo que mi cuerpo puede contener; quiero embriagarme hasta que las fuerzas me abandonen. Siento mi infancia, todavía lejana de la juventud, rebelarse contra mí misma y decirme: el mundo, la vida, el amor es para quien abra sus sentidos de espíritu y de cuerpo con más energía, hay que gozar, hay que embriagarse, hay que sentir por primera vez el propio cuerpo y que se tiene un gran espíritu incomprendido que sufre y muere de tanto sentir, un espíritu completo que necesita todo lo que pueda contener, el infinito en un segundo, y que tiene derecho a todo lo que pueda sentir. (Olin, 2011, p. 167)

El yo lírico en plegaria pide calma al Fénix de su alma "que las alas de tu inteligencia han emprendido su vuelo" (p. 167). Son esas alas de la comprensión de sí las mismas que le hieren, son su carga, porque quieren abarcarlo todo; es el vuelo arriesgado de Ícaro que se alza, abrasado al abismo. Pide reposo, sosiego ante el aturdimiento: "¡oh! Corazón mío, sosiégate, recuerda que estás encadenado, que las cadenas de tu yugo te retienen" (p. 167). Así, Olin ve, como los místicos, la única posibilidad de liberación en la muerte, pero va unida esta a una visión existencialista en donde el dolor pesa: "¡Ay de mí!, que no tengo otro destino que morir, pues siento mi espíritu demasiado grande para ser comprendido, y el mundo, el universo y el hombre son demasiado pequeños para llenarlo" (Olin, 2011, p. 167).

Los místicos aspiran a la posesión divina por medio de su alma. En la poesía de Nahui Olin esto se da por medio del cuerpo, pues el cuerpo es energía cósmica que se expande. San Juan de la Cruz habla de un estado de ánimo capaz de desentrañar la interioridad del espíritu. Movido por el afán de escapar de sí, de encontrarse con una verdad más sublime y profunda, alcanza un conocimiento suprasensible al que no llega a comprender del todo. Nahui Olin, más

que tratar de traducir lo indecible, de intuir con la poesía, construye la desesperación de su asimilación interior. Sabe que comprende porque tiene conciencia de su energía, pero se siente incomprendida. El fuego es visto como catarsis que arrasa con todo lo creado, cuando el alma arde en deseos de planear el infinito. Con ello muestra el fuego que habita la muerte y la regeneración. Quien se sumerge en él, resurge para que la flama de la vida que transmuta, renazca de sí misma; nace el ser purificado. Lo que se renueva es el estado de pureza y lo que se consume es lo que le contaminó. Así, "para quien se espiritualiza, la purificación posee un extraño dulzor y la conciencia de la pureza prodiga una extraña luz. Solo la purificación nos permite dialectizar, sin destruirla, la fidelidad de un amor profundo" (Bachelard, 1966, p. 168). En el vuelo del pájaro, siempre acompañado de los elementos cósmicos del aire y el fuego, visto por Bachelard como "el aire soleado", el efecto que anima y purifica se hace presente. En el Fénix se da la encarnación del espíritu: la transmutación, el deseo y las pasiones son la combustión del cuerpo como horno espiritual, fuego interior que se enciende, representando así la autocalcinación necesaria para liberación del alma.

Fuego como expiación

En el pendular encuentro del fuego mítico con el que corresponde a la experiencia mística se da la expiación. Quien se sumerge en las llamas de la expiación a través del dolor de ser, resurge en la flama de la vida, purificado. Pero comparado a la pasión, el fuego contenido es peligroso y nefasto cuando se intenta dominarlo, adquiere un carácter contradictorio: así como contiene bondades, se le atribuyen efectos malignos y demoniacos, representando el pecado y el castigo.

Cuando adquiere esas características puede ser un fuego infernal. Suspendido entre dos fuegos marginales, se abraza a las zonas muertas de la pena, el dolor y la eternidad. Es la continua destrucción abrumadora que consume todo lo existente. Llama carnívora, bestial incapaz de detenerse, aniquila para no volver a renovarse. Fuerza maligna que sepulta para castigar. El fuego apocalíptico es siniestro, trae consigo la calamidad. En los textos bíblicos el mundo acabará por fuego, por castigo. Lo que para el fuego mítico tiene la virtud de crear, el fuego apocalíptico es la de ser arma de destrucción para matar, su úni-

co fin es arrasar con la vida. Entonces se convierte en una llama que trae esterilidad a todo lo que toca, lo mancha de muerte. A partir de este, el fuego purificador tendrá como fin restaurar un mundo nuevo del que Bachelard se pregunta: "¿el fuego que abrasará al mundo en el Juicio final y el fuego del infierno, son o no son semejantes al fuego terrestre?" (1966, p. 171).

A lo largo de los evangelios bíblicos se menciona que mediante agua y fuego todo lugar es depurado y destruido, la hecatombe trae consigo una flama nueva y renovadora, a través de esta, lo oculto se manifiesta, hay fuego en la unción; en esos pasajes tienen como punto central que por la muerte se vuelve a engendrar la vida. Bachelard menciona que se tiene como necesidad volver al elemento cósmico puro:

> El hombre primitivo tiene la convicción de que el fuego original posee toda suerte de virtudes y da potencia y salud, es porque ha experimentado el bienestar, la fuerza íntima y casi invencible del hombre que vive ese minuto decisivo en que el fuego va a arder y en el que todos sus deseos van a ser cumplidos. (1966, p. 60)

Al llenarse de virtudes, esa ambivalencia de la flama siempre será vista como purificación. Símbolo de pureza e inmaterialidad, por ello representa al alma; no solo arrasa, sino que a partir de su llama transmite una virtud secreta: engendra. En Nahui Olin el fuego y el alma, germinan y arden, parecen fundirse con una fuerza vivificante.

En relación con la mística, los cuerpos se purifican y liberan mediante la incineración, ya que los espíritus arrancan de su prisión que los envuelve es el fuego generador, simboliza un nacimiento, revela, consagra, ofrenda, da comunión. La ceniza es el resto o sedimento abandonado de su otra vida para consagrarse. Santa Teresa nos dice: "La vida terrena/ es continuo duelo:/ vida verdadera/ la hay solo en el cielo" (1945, p. 757). Nahui trasciende ese pensamiento, en el poema "Deseo la muerte" que pertenece al libro *A diez años sobre mi pupitre* en donde personifica al corazón que se aflige, se duele, y entristece, vibra y armoniza como un instrumento musical. Es vasija interna donde se aprisiona el alma, punto de partida para entrar a una vía espiritual:

> ¿Por qué lloras, corazón mío? ¿Es la muerte la que te aflige? ¿Es el dolor que te mata? A menudo, demasiado a menudo, tu melancolía me espanta, tus pasiones, que no sé de qué grandeza sean, te turban y te agobian siempre. Sé, mi espíritu, que eres prisionero, sé qué grande y vibrante eres, comprendo que tu dolor es mortal y sufro enormemente por la desgracia que te alcanza, pero yo no puedo hacer nada por tu felicidad. (Olin, 2011, p. 167)

El alma-inteligencia para la poeta es como el gas: combustible, sin forma que se pueda amoldar; inflamable, pero a su vez inefable. Como ella, Santa Teresa de Ávila, habla también con el ser: "Porque tú eres mi aposento,/ eres mi casa y morada,/ y así llamo en cualquier tiempo,/ si hallo en tu pensamiento/ estar la puerta cerrada" (1945, p. 758). En este diálogo con el alma y con Dios, Nahui nos muestra, sin embargo, que la creación no solo viene de la palabra, sino del silencio y del padecer que aprisiona su alma-inteligencia que es más potente que el infinito:

> Como un vaso contiene un gas que se agranda y aumenta de volumen hasta presionar contra la superficie, yo siento mi inteligencia agrandarse cada día, a cada instante, a cada segundo, pero pronto se siente superior a esta fuerza que tiene que desafiar, y es en realidad más potente que el universo, más grande que el infinito, pero comprendo perfectamente que es prisionera y está encadenada impotente para nuestra miserable existencia. (Olin, 2011, p. 168)

Mientras Santa Teresa dice: "¿Quién es el que teme/ la muerte del cuerpo,/ si con ella logra/ un placer inmenso?/ ¡Oh! sí, el de amarte,/ Dios mío, sin fin./ Ansiosa de verte,/ deseo morir" (1945, p. 757), en la poesía de Olin aparece la huida, para encontrarse consigo misma, con la divinidad que habita en su interior, porque su cuerpo es el molde de esa fuerza encadenada, pero también su complemento, como el vaso que en diferentes culturas sirve para recoger ofrendas, el sacrificio, así como la ambrosía de los dioses, la sangre de Cristo, y el fuego de los alquimistas. Un vaso como recipiente para recibir o poseer, el vaso que contiene al yo poético y que aspira a ser vaciado. La muerte puede romper y liberar de sus atavíos humanos.

El universo no le da forma ni puede contenerle. Mientras los místicos se llenan de Dios para vaciarse de sí mismos, la voz lírica de Nahui se llena de sí para vaciar e irradiar su ser en los otros. Plena de la gracia de su autopurificación, su llama se convierte en muerte que consume poco a poco sin dejar ceniza, porque es una llama íntima que se vuelve celeste.

> La muerte sola puede entonces liberarla del yugo al que está sujeta. Nuestro espíritu vuela siempre hacia el ser que nos comprende; su espíritu siente las mismas impresiones, sufre las mismas turbaciones, vive las mismas notas divinas que nuestro espíritu produce. Una voz interior me repite a menudo: muerte, porque tu espíritu es demasiado grande, y la tierra, el universo, no pueden contenerlo; muerte, porque el infinito no puede contener lo que posees, la intensidad de tu pensamiento; desencadénate del cuerpo que te oprime y vuela hacia lo que es más grande, el éter. (Olin, 2011, p. 168)

Mientras su voz interior le repite: muerte. La poeta entiende que es necesaria la expiación de su ser; pareciera que su alma tuviera una ausencia y le faltara algo para sentirse completa, el éter será la llama divina que le complemente, el fuego que mana del cielo y rodea el universo. Al final, el yo lírico hace que ascienda su alma donde puede unirse al éter como un solo ser, en un solo vaso espiritual. Así, el espíritu del yo lírico representa a una antorcha enarbolada, pero a su vez es instrumento musical trastocado por lo divino. Su cuerpo puede expresarse a través de la poesía como canal clarividente que transmite sensaciones, a veces tristes y otras con gran emoción.

Palabras finales

Nahui Olin percibía una dimensión diferente del universo al ubicar el fuego como principio de energía cósmica en comunión con el ser. Al encontrarse con la pirofanía se le revelaba una fuerza y un mundo distinto, donde las ataduras y los límites no existen, en el que podía abarcar el cosmos en su totalidad, como fuego inextinguible, desde la sonoridad de su corazón o la voz que repite la musicalidad del universo; no como una flama que trae el final, sino la continuidad, amplitud y transformación.

En nuestro abordaje podemos reconocer que Nahui construye una poética del fuego desde ámbitos distintos que se interconectan, dando lugar a la sinergia del fuego. La combustión que se da en el ser viene tanto de su exposición erótica como lo divino que se refleja en el cuerpo y se canaliza a otros objetos en el mundo. Esto podría llamarse amor. Pero la combustión también se da porque aparece el deseo de infinito, la sed de planear en el mundo. Entonces el alma aparece en un cuerpo que ya no es motivo de éxtasis, sino de dolor. La poética del fuego en Olin nos hace tocar los bordes de la ciencia con la energía cerebral y cósmica. El cuerpo es capaz de sintetizar el universo e introyectarlo en su alma. Los ojos de la poeta son la mejor prueba de esa introyección.

Referencias

Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego.* Madrid: Alianza.

(2006). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.

Caillos, R. (1984). *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica.

Leal, E. (2011). Nahui Olin: la virgen perversa. En Rosas L., P. *Nahui Olin, sin principio ni fin* (pp. 584-588). México: Universidad de Nuevo León.

Malvido, A. (2011). Nahui Olin: musa de pintores y poetas. En Rosas L., P. *Nahui Olin, sin principio ni fin* (pp. 347-350). México: Universidad de Nuevo León.

(2011b). Nahui Olin. En Rosas L., P. *Nahui Olin, sin principio ni fin* (pp. 440-446). México: Universidad de Nuevo León.

Muñiz-Huberman, A. (2002). *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*. México: Fondo de Cultura Económica.

San Juan de la Cruz. (1974). *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca.

Zambrano, M. (1977). *Claros del Bosque*. España: Seix Barral.

(2016). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.

Teresa de Jesús. (1945). *Obras completas*. Madrid: M. Aguilar Editores.

De la mística salvaje o "cualquier clase de locura" en la primera poesía de Ernesto Cardenal

Alejandro Palma Castro
Jorge Andrés Pérez Ruiz

Y sentí que mi vida ya iba a cambiar completamente. Y recuerdo muy bien que pensé que yo iba a sufrir mucho: me vi a mí mismo en la imaginación como que tuviera una corona de espinas. Y es porque iba a hacer cualquier clase de locura.

Vida perdida, Ernesto Cardenal

Citamos, a manera de epígrafe, un fragmento de la revelación que motiva el primer volumen de memorias de Ernesto Cardenal cuando el 2 de junio de 1956 vive una experiencia espiritual la cual describe como de entrega total a Dios y, por lo tanto, confirmación de su vocación religiosa que lo llevará a ordenarse sacerdote. Pero aún más, ese momento definirá paulatinamente una expresión poética particular que combina lo místico, con lo histórico y lo coloquial. Para este trabajo hemos querido interpretar "cualquier clase de locura" como una serie de eventos que se desencadenarán posteriormente a esta revelación fijando la trayectoria de uno de los protagonistas más influyentes en la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX. De manera más detenida aludimos a uno de ellos: la vertiente mística en su poesía, rasgo poco atendido en comparación con otros aspectos[1]; en específico determinamos lo que nos parece el mo-

[1] Destacamos los estudios más relevantes al respecto: Eduardo Urdanivia. *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*; Ma. Ángeles Pastor Alonso, *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal*; Sylma García González, *Originalidad y modernidad en la literatura mística de Ernesto Cardenal* y Luce López Baralt, *Cántico místico de Ernesto Cardenal*.

mento de una "mística primigenia"[2] a partir de sus poemarios *Gethsemani, Ky* (1960) y *Oración por Marylin Monroe y otros poemas* (1965). Al describir la poesía mística de Cardenal coincidimos con Luce López-Baralt en que se trata de una mística moderna[3] dada la nueva manera de configurar poéticamente la experiencia unitiva. Pero para nosotros esta expresión se debate entre la mística salvaje –entendida esta en los términos propuestos por Michel Hulin– y "una clase de locura" que gradualmente se consolidó en sus siguientes poemarios: *Cántico cósmico* (1989) y *Telescopio de la noche oscura* (1993). Para exponer nuestro argumento nos serviremos del análisis e interpretación de un poema, "Managua 6:30" –poco revisado por la crítica–, pero que desde nuestra perspectiva ilustra bien la conciliación de los diversos elementos en la mística primigenia de Cardenal que van del vanguardismo de Ezra Pound, vertido en el exteriorismo, la tradición mística judeocristiana, un estado de conciencia que sobreviene espontáneamente a manera de misticismo salvaje y la expresión coloquial.

La expresión mística en la poesía de Ernesto Cardenal no es un asunto menor, muy al contrario, se trata uno de los ejes que articula su escritura y modo de vida. Esto queda patente en el primer tomo de sus memorias *Vida perdida* pues sus años juveniles se ven rodeados por la búsqueda de lo religioso. Diversas circunstancias, pero en especial el evento del 2 de junio de 1956, provocan que Cardenal se decida por una vocación espiritual que acompañará gran parte de su obra poética. En esa misma autobiografía comenta que su primera incursión mística aparece en el poemario *Epigramas* (1961)[4] bajo el siguiente texto:

[2] Término con el cual Jorge Andrés Pérez Ruiz ha descrito en su tesis doctoral la incursión y exploración de una expresión mística en la poesía de Ernesto Cardenal. Presentamos aquí resultados parciales de dicha investigación.

[3] Planteado esto en su trabajo inicial "El Cántico espiritual de Ernesto Cardenal: hacia la fundación de la literatura mística moderna" y posteriormente en *El canto místico de Ernesto Cardenal*. También Carmen Alemany Bay en su libro *Poética coloquial hispanoamericana* lo describe como "un misticismo con lenguaje actual" (p. 63).

[4] Aunque *Epigramas* se publica un año posterior a *Gethsemani, Ky* la escritura de la mayoría de los poemas que lo integran son previos a su ingreso al monasterio trapense. Por ello es que Cardenal lo considera en su autobiografía como el inicio de su búsqueda mística.

Como canta de noche la esquirina
al esquirín que está sobre otra rama:
"Esquirín,
si querés que vaya, iré
si querés que vaya, iré",
y a su rama la llama el esquirín:
"Esquirina,
si querés venir, vení
si querés venir, vení",
y cuando ella se va a donde él está
el esquirín se va para otra rama:
así te llamo yo a ti,
y tú te vas.
Así te llamo yo a ti,
y tú te vas. (p. 58)

A decir del poeta en *Vida perdida*: "[el epigrama] estaba escrito vagamente a Dios; o es realmente la queja del alma a Dios" (p. 73) y bajo esta pauta es posible notar que la base de una canción popular nicaragüense se convierte en alegoría para reclamar la búsqueda del amado en términos místicos. Se percibe la noche a manera de "noche oscura del alma" donde una voz femenina, la esquirina, llama por el amado, el esquirín, quien huidizo vuela a otra rama. Los últimos cuatro versos hacen las veces de una glosa que tiende a la interpretación entre el alma y Dios.

Pero el poemario que se concibe completamente bajo esta motivación de unión con Dios será *Gethsemani, Ky*. El título alude al monasterio trapense localizado en el área rural del estado de Kentucky, en EEUU, donde Cardenal realizó su primer noviciado bajo la guía de Thomas Merton. Resulta importante destacar que además de las privaciones de la vida monástica cisterciense un voto de obediencia le fue impuesto a Cardenal –en ese entonces renombrado como *brother Laurence*–: no escribir poesía.

Así entonces *Gethsemani, Ky* es un poemario redactado posteriormente a 1959, que es cuando abandona el monasterio por motivos de salud, con las notas y recuerdos de su estancia. El poemario se compone de una simbología clásica proveniente de la tradición

carmelita[5] en un primer intento por emular una expresión mística que entable un diálogo con lo absoluto. Pero también se combina con otro estilo expresivo renovador en la poesía hispanoamericana: la propuesta neovanguardista de la poesía beat[6].

Eduardo Urdanivia, en *La poesía de Ernesto Cardenal: Cristianismo y revolución* describe este poemario de la siguiente manera:

> Los poemas de la Trapa fueron escritos siguiendo el ritmo de las estaciones y, por lo tanto, siguen también las diferentes etapas de la liturgia cristiana, haciendo énfasis en la Pascua de Resurrección que coincide con el advenimiento de la primavera. Así, el libro cubre un círculo vital, un círculo que se inicia con el canto pascual de monjes y cigarra en el primer poema y se cierra con las "cosas gastadas" del último, que están "esperando como nosotros la resurrección". Exteriormente los poemas no son muy llamativos, no ofrecen ninguna sorpresa ni novedad. La sencillez de la vida cisterciense se refleja también el lenguaje, escueto, exento de lujos y dificultades retóricas, con un voluntario deseo de simplicidad. Las imágenes recurren a lugares cotidianos: los pájaros, las aves migratorias, las cigarras, las vacas del monasterio, los tractores, etc. Con estos elementos y con su lenguaje llano y simple, Ernesto Cardenal transmite su experiencia de búsqueda de Dios. La sencillez del lenguaje se convierte en la llave para ingresar al significado religioso de estos poemas. (1984, p. 87)

Consideramos que esta sencillez es una vuelta a una expresión coloquial –que Cardenal denomina en específico "exteriorismo"[7] obedeciendo a la tradición vanguardista de Nicaragua planteada por José Coronel Urtecho, para adaptarse a un lenguaje poético capaz de conver-

[5] Dos motivos principales de la tradición mística carmelita, sobre todo debidos a la obra de San Juan de la Cruz, en este poemario de Cardenal son el huerto espiritual y la noche oscura.

[6] Para conocer el impacto de la literatura *beat* norteamericana en Hispanoamérica en la década de los sesenta recomendamos la lectura del artículo de Stefan Baciú. (Diciembre 1966). "Beatitude South of the Border: Latin American Beat Generation". *Hispania*, XLIX (4), 733-739.

[7] El exteriorismo es una línea poética creada por José Coronel Urtecho a partir de su "Oda a Rubén Darío" (1925) y del manifiesto de 1931 "Ligera exposición y proclama de la antiacademia nicaragüense" firmado por el mismo Coronel y otros poetas y artistas. Partiendo del imaginismo de Ezra Pound esta vanguardia apela a un acercamiento a la prosa con una escritura concreta que nombra lugares y personas, hace uso de la polifonía a partir de diversos discursos como tratados históricos, cartas, proclamas, reportajes, etc., donde se retrata una realidad actual.

tirse en una opción frente al discurso de los medios masivos de comunicación. De tal suerte que Gethsemani, Ky no solo relata la experiencia de Cardenal en el monasterio trapense, sino que profundiza en la experiencia religiosa con una simbología mística renovada.

El monasterio de Gethsemani cumple la función de un "castillo interior" o "cisterna" donde el alma se siente protegida esperando la llegada de su "Amado" y teniendo preparada la alcoba nupcial. En dicho sentido, este poemario de Cardenal nos parece medular para establecer las pautas de una búsqueda mística, así como para reconocer uno de los modos, poco usuales y reconocidos[8], en los cuales la poesía hispanoamericana se adentra en la neovanguardia[9]. Es el caso del siguiente poema:

> En la noche iluminada de palabras:
> Pepsi-Cola,
> Palmolive Chrysler Colgate Chesterfield
> que se apagan y se encienden y se apagan y se encienden, las
> luces rojas, verdes y azules de los hoteles y de los bares
> y de los cines, los trapenses se levantan al coro
> y encienden sus lámparas fluorescentes
> y abren sus grandes Salterios y sus Antifonarios,
> entre millones de radios y de televisiones.
> Son las lámparas de las vírgenes prudentes esperando
> al esposo en la noche de los Estados Unidos[10]. (p. 22)[11]

[8] Creemos que la crítica de la poesía hispanoamericana ha reparado poco en la lectura atenta de obras neovanguardistas que acudieron a la alegoría religiosa, ya sea occidental u oriental, para establecer rumbos hacia una nueva era, la del "nuevo hombre". Es el caso de *Ajy Tojen* (1964) de Raquel Jodorowsky, de *Aprendiz de brujo* (1969) de Sergio Mondragón o *Fuego en el altar* (1974) de Gonzalo Arango.

[9] Habrá que agregar que dicho poemario tampoco es bastante recurrido por la crítica en general. Ya lo decía uno de sus principales críticos, Paul Borgeson: "es la colección menos conocida de Cardenal, por la sencilla razón que se han publicado solamente ediciones mínimas. Pero esta relativa oscuridad es realmente lastimosa: *Gethsemani, Ky.,* es, y con mucho, la obra más hermosa de su autor. Revela un dominio de imagen, tono y ritmo que se sigue perfeccionando" (p. 58). Es nuestra opinión que este poco reconocimiento se debe también a la complicada lectura que implica el libro atendiendo a los elementos religiosos pues se trata de un lenguaje que experimenta con una nueva expresión y tendemos a desconocer este tipo de vertiente en las propuestas de neovanguardia.

[10] Citamos el poema de la primera edición de 1960 a cargo de la editorial Ecuador Oº O' O''.

[11] La presente edición no viene paginada. Para facilitar la referencia a los poemas hemos paginado por nuestra cuenta, considerando el comienzo de la numeración a partir de la página de la portadilla. Por lo tanto, el poemario comienza a partir de la página 7.

El símbolo de la noche iluminada podemos ubicarlo en la tradición mística a través de personalidades como Raimundo Lulio y San Juan, pero en este poema los trapenses encienden una "lámparas fluorescentes" que se unen a "la noche iluminada de palabras" por los anuncios –suponemos que también fluorescentes. Se trata de una estridencia visual que recontextualiza una tradición mística a través de efectos modernos como lo puede ser la publicidad urbana[12]. Por otro lado, la comparación de estas lámparas con las de "las vírgenes prudentes" remite a la parábola de san Mateo cuya interpretación alude al juicio final. Es por tanto que podemos inferir que "la noche de los Estados Unidos", bajo el efecto del procedimiento exteriorista de nombrar concretamente los lugares, significará ese momento de unión esperado. Si bien no podemos calificar la experiencia como mística en el sentido de que no expresa la unión con Dios sino el deseo de esta, el poema se dispone en una ambientación que prepara hacia una comunión.

A la par de esta alegoría mística se presenta también una referencia constante a la época moderna a través de los sistemas tecnológicos de comunicación: anuncios luminosos, cine, radio y televisión. Es como si estos medios también estuvieran dispuestos para la búsqueda de una experiencia directa con la divinidad. Se trata de la puesta en marcha del exteriorismo donde la realidad, en este caso la modernidad tecnológica, se aprovecha como medio para vislumbrar un acercamiento a Dios. Esta rara combinación apela a la unión de lo que parece contradictorio: una época tecnologizada y la necesidad del ser humano de creer en Dios.

Precisamente en dicha época donde el capitalismo tardío comienza a manifestarse a través de una sociedad de consumo exacerbado y las máquinas, así como los adelantos científicos, alejan a la humanidad de su dimensión divina, Cardenal entabla una fórmula conciliatoria que brinde nuevas experiencias de encuentro con Dios. Esta manera dicotómica se reiterará a lo largo de *Gethsemani, Ky* a través de versos como los siguientes:

[12] De hecho, en ediciones posteriores del poema las marcas de productos comerciales se destacan en mayúsculas para acentuar dicha estridencia.

> "Hay un rumor de tractores en los prados" (p. 13). "El avión que cruza como un pez por el cielo deJulio" (p. 16). "sino que he visto al noviciado desde la ventanilla/ de ese automóvil fugaz, que acaba de pasar" (p. 17). "Y mientras recitamos los salmos, mis recuerdos/ interfieren el rezo como radios y como roconolas" (p. 25). "La bocina de este auto en la carretera me es familiar" (p. 31). "Yo te oigo en el grito del grajo/los gruñidos de los cerdos comiendo,/ y el claxon de un auto en la carretera" (p. 35). "Suenan bocinas claras en la carretera, y/ en el cielo de la Trapa susurra un avión alegre". (p. 38)

En el fondo de muchos de estos versos se contiene también una alegoría mística, en general basada en los preceptos carmelitas, a partir de la cual se espera renovar la comunicación con Dios. Los ruidos de las máquinas y vehículos se transforman, por la vía del exteriorismo, en los nuevos medios de acercamiento; así por ejemplo, el rumor del tractor o el claxon de los autos no distorsionan la concentración pero, al contrario, provocan ese estado de éxtasis encaminado a una experiencia divina.

Gethsemani, Ky es evidencia de la búsqueda de Cardenal por conciliar lo espiritual con las exigencias de su época a través de una expresión poética renovada y fresca. Por ello no será casualidad que José Emilio Pacheco en su ya célebre poemario *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969 –aunque con poemas escritos entre 1964 a 1968) decidiera colocar como epígrafe el poema que comienza: "Como latas de cerveza vacías y colillas..." (p. 26). Este guiño aseguró la influencia del poeta nicaragüense en la naciente poesía de tono coloquial en Hispanoamérica pero también extendió los límites de la neovanguardia poética que habría de fraguarse a lo largo de esa década y la siguiente. Si bien Cardenal está consciente de una tradición mística carmelita del siglo XVI, trastoca dicha simbología para asentar el mismo motivo pero de manera renovada. Esto es lo que podríamos denominar, siguiendo los pasos críticos de Pérez Baralt, una mística moderna.

Hasta ahora hemos dejado sin precisar, de manera deliberada, una definición de "mística". Esto se debe a que el término, de por sí su-

jeto a contextos históricos, ideológicos y doctrinarios[13], resulta también cambiante y exploratorio en la poesía de Cardenal. Ya revisábamos una muestra inicial en *Epigramas* a través del poema de los esquirines donde se calca la forma alegórica de San Juan de la Cruz. En algunos poemas en *Gethsemani, Ky* esta manera se modifica bajo la fórmula de una mística moderna donde se busca una expresión renovada a través del uso de la tecnología como medio de unión. Así es como resulta difícil encuadrar una sola y determinante definición de mística en la poesía de Cardenal.

La primera referencia al sobrecogimiento espiritual que le acontece al poeta nicaragüense es el evento del 2 de junio de 1956 el cual deja patente en *Vida perdida* y cuya cita principal hemos colocado como epígrafe para este trabajo. Esa "clase de locura" comenzará a derivar en una búsqueda religiosa de carácter místico inspirada sobre todo en San Juan de la Cruz, también poeta, y por ende abrevando en la fuerte tradición que supuso el misticismo católico español del s. XVI. Esto implica que varios poemas en *Gethsemani, Ky* se conciban a partir de un motivo de unión con Dios donde el poeta utiliza una simbología propia del discurso místico carmelita. En la mayoría de estos casos se trata de una retórica más que de una verdadera unión espiritual, es decir, se presenta un discurso poético donde el enunciador se prepara para la experiencia pero no se interpreta la experiencia en sí. A esta práctica es a la que nos referimos como mística primigenia donde el poeta se va preparando de manera gradual para finalmente consolidar el tono característico en *Cántico cósmico* (1989) o T*elescopio de la noche oscura* (1993). A diferencia de los primeros poemarios, aquí el enunciador se ha desprovisto de la retórica centrándose más bien en una experiencia unitiva:

[13] En términos etimológicos la mística provendría de acuerdo con Juan Martín Velasco en su libro *El fenómeno místico: un estudio comparado* y el *Diccionario de la mística* de Peter Dinzelbalcher, del siguiente uso: " 'Místico', en las lenguas latinas, es la transcripción del término griego *mysticokos*, que significaba en griego no cristiano lo referente a los misterios (*ta mystika*), es decir, las ceremonias de las religiones mistéricas en la que el iniciado se incorporaba al proceso de muerte- resurrección del dios propio de cada uno de esos cultos. Todas estas palabras, más el adverbio *mystikos* (secretamente), componen una familia de términos, derivados del verbo *myo*, que significa la acción de cerrar aplicada a la boca y a los ojos, y que tienen en común el referirse a realidades secretas, ocultas, es decir, misteriosas. El término 'Mística' no va a aparecer en el Nuevo Testamento y se introduce en el vocabulario cristiano a partir del siglo III (Velasco, 1999, pp. 19-20).

Un día te abrazaré fuera del tiempo
donde todo sucede al mismo tiempo.
Girando, girando sobre su eje,
girando, girando día y noche,
y hay día y noche por su girar
De otros planetas no sabemos,
pero tú has hecho que en éste nos durmamos,
y yo reclinado en tu pecho me he dormido
mientras suben y bajan los aviones.
(*Telescopio de la noche oscura*)

Pero esta mística primigenia que busca definirse bajo la práctica carmelita del siglo XVI como "la unión amorosa con Dios"[14] va matizándose con los principales sucesos políticos y sociales de su época y por ello adquiere un carácter particular.

La misma "clase de locura" que le adviene a Cardenal en 1956 y lo lleva a buscar el noviciado, también lo involucra de manera más activa en denuncias sociales, primero en contra de la dictadura de Somoza en Nicaragua y luego hacia las principales problemáticas de Latinoamérica. La década de los 60 del s. XX resulta para el poeta nicaragüense de profunda formación religiosa, política y social. Su residencia en los EE.UU., México, Colombia y Nicaragua le permitió formarse una perspectiva amplia de las principales inquietudes que acontecían en lo internacional, en la avanzada contra el capitalismo tardío; fue reconociendo las vías del nuevo cristianismo para establecer el reino de Dios en este mundo[15], de la contracultura norteamericana y sus redes en Latinoamérica, de la expansión imperialista norteamericana en México y Centroamérica para contrarrestar los efectos de la Revolución Cubana, pero sobre todo simpatizó con la visión profética

[14] La frase ha sido expuesta por el mismo Cardenal a través de una entrevista concedida a Paul W. Borgeson en *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*, p. 123.

[15] Al tener a Thomas Merton como mentor en el monasterio trapense se imbuye con las ideas de un nuevo cristianismo de acción social más apegado a los sectores marginales el cual será el germen, junto con las reformas como las introducidas por el papa Pablo VI en el Concilio Vaticano II, así como una identificación común entre marxismo y cristianismo (José Carlos Mariátegui, José Revueltas, etc.), de la teología de la liberación.

del "nuevo hombre" que se propuso paralelamente desde diversos ámbitos[16].

Es así como el proyecto poético de Cardenal va nutriéndose gradualmente de un compromiso social desde una forma expresiva particular capaz de comunicar un sentido del mundo contemporáneo. Por ello es que *Gethsemani, Ky* adopta el motivo de unión con lo divino para revitalizar desde una óptica neovanguardista el fin último de la humanidad quien parece extraviada con la ilusión del consumo capitalista[17]. Es así como el motivo místico en la poesía de Cardenal difiere del cometido carmelita del siglo XVI y prácticamente se "profaniza"[18] para dar lugar a lo que consideramos una mística salvaje.

Este término ha sido introducido y estudiado por Michel Hulin en su libro *La mística salvaje. En los antípodas del espíritu.* A través de diversos testimonios, sobre todo del siglo XIX en adelante, Hulin propone que frente a la mística religiosa guarecida con ciertos esquemas que coaptan y legitiman experiencias místicas existe un campo no reconocido de:

> toda una gama de estados de conciencia –conocidos y catalogados, pero en última instancia poco estudiados– que, por sus condiciones de aparición, se diferencian tanto de los éxtasis religiosos propiamente dichos como de los estados confusos o delirantes de los que se ocupa el psiquiatra. (2007, p. 12)

[16] Esta idea generalizada "del nuevo hombre" que aparece en diversos ámbitos durante la década de los sesenta, bien puede ejemplificarse a través de dos obras de impacto inmediato en Cardenal: Thomas Merton, *El nuevo hombre* (1961) y Ernesto "Che" Guevara, "El hombre nuevo" (1965).

[17] Cabe aclarar que esta búsqueda expresiva alterna con otra mejor conocida y atendida por la crítica en general. Se trata de la incorporación del discurso histórico como justificación y mediador de la opresión que se vive en Latinoamérica bajo las distintas épocas de dominación europea y norteamericana. Se trata de la veta que comienza con *Hora 0* (1957), se funde en *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965) para consolidarse con *El estrecho dudoso* (1966).

[18] Desde estudios como el de Robert C. Zaehner, *Misticismo sagrado y profano*, se distingue entre una mística religiosa y una natural o profana. Mientras la primera se enmarca en un esquema teológico estructurado (cristianismo, sufismo, budismo, etc.), la segunda altera un estado inicial de conciencia ya sea a través del uso de una droga o sustancia (los rituales prehispánicos en América, por ejemplo) o ciertas experiencias al entrar en contacto con la naturaleza generando o transformando una realidad que intensifica un estado de sensibilidad y conocimiento común.

El carácter de lo salvaje viene determinado por la espontaneidad con que acontece este tipo de éxtasis que no ha sido cultivado o preparado. En términos de lo que venimos analizando en la primera poesía de Cardenal, se tratará de una mística que si bien se instala bajo el esquema simbólico del cristianismo también explora, a partir de cierta poética renovada, una especie de espontaneidad que va dejando a un lado la retórica para legar un sentido de experiencia unitiva. Para ilustrar este punto de quiebre que existe entre la mística primigenia y sus poemarios posteriores, presentamos el comentario del poema "Managua 6:30 PM"[19] publicado en la revista mexicana *El corno emplumado* en su tercer número en 1962 y compilado posteriormente en el poemario *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965):

En la tarde son dulces los neones
y las luces de mercurio, pálidas y bellas...
Y la estrella roja de una torre de radio
en el cielo crepuscular de Managua
es tan bonita como Venus
y un anuncio ESSO es como la luna

las lucecitas rojas de los automóviles son místicas

(El alma es como una muchacha besuqueada detrás de un
auto)
TACA BUNGE KLM SINGER
MENNEN HTM GOMEZ NORGE
RPM SAF OPTICA SELECTA
proclaman la gloria de Dios!
(Bésame bajo los anuncios luminosos oh Dios)
Kodak TROPICAL RADIO F & C REYES
en muchos colores
deletrean tu Nombre.

[19] En un trabajo previo, "Vanguardia poética y antipoesía: estudio del coloquialismo en la poesía inicial de Ernesto Cardenal", Palma Castro ha planteado la interpretación de este poema desde la consideración de la mística salvaje. No obstante, por no haber sido el tema central, se obvió un análisis más detenido de dicho poema desde tal enfoque. Se presenta aquí un argumento más desarrollado y enfocado.

"Transmiten
la noticia…"
Otro significado
no lo conozco.
Las crueldades de esas luces no las defiendo.
Y si he de dar un testimonio sobre mi época
es éste: Fue bárbara y primitiva
pero poética. (p. 17)[20]

En este poema es reconocible el recurso que hemos señalado en varios poemas de *Gethsemani, Ky* al utilizar la tecnología como una vía de encuentro unitivo. En este caso en particular se trata de la iluminación en anuncios, antenas y automóviles que sustituyen a las estrellas o al efecto de liberación místico; el enunciador del poema se siente "iluminado" a través de estas luces artificiales, por ello el verso: "las lucecitas rojas de los automóviles son místicas". Producto de dicho deslumbramiento será el verso que se presenta como una analogía de lo unitivo con Dios: "(El alma es como una muchacha besuqueada detrás de un auto)". La voz se marca entre los paréntesis para advertir que eso no forma parte de la descripción central sino que se trata de un conocimiento posterior que se expresa mediante un lenguaje figurado. El lector ha de imaginar la experiencia de lo que implica una muchacha en el asiento posterior de un auto o quizás oculta detrás del auto. Una figura poco convencional para la ortodoxia cristiana pero espontáneamente efectiva para capturar un sentimiento contemporáneo del arrebato pasional del alma en busca del amado. La secuencia de dicha analogía será entonces el otro verso entre paréntesis: "(Bésame bajo los anuncios luminosos oh Dios)". Nuevamente se trata de un enunciado aparte de la situación del poema, ubicado en otro momento y espacio, para conformar ese deseo unitivo mediante el amor. Finalmente el texto concluirá con un juicio al momento que ya hemos descrito previamente:

[20] Transcribimos la versión publicada en la primera edición de *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965) publicada por ediciones La tertulia en Medellín, Colombia. Respecto a la versión del poema en la revista *El corno emplumado* no presenta grandes diferencias salvo la cuestión del diseño tipográfico de espacios que obedece al cambio de formato entre la hoja de la revista y el libro y el aumento del objeto directo en el verso que en la primera versión se leía sin las palabras que guardamos entre corchetes: "Las crueldades [de esas luces] no las defiendo".

> Destaca la consideración de que no obstante que la tecnología aparece como punta del proyecto de modernidad, nuestra época sigue siendo "bárbara y primitiva". Nuevamente, Cardenal muestra una gran ironía, por medio de ese misticismo salvaje, de que esta pretendida modernidad no es más que un vacío en el ser humano que lo sume en la barbarie. Pero invoca la actitud poética del ser humano quien tiene la capacidad de transformarse y encontrar el verdadero sentido de la vida a través de la contemplación de lo cotidiano. (Palma, p. 781)

Hasta aquí una posible paráfrasis del poema que nos conduce a destacar ciertos elementos propicios a un análisis e interpretación desde la idea de la mística salvaje.

Primero, las luminarias artificiales representan desde la simbología de la mística carmelita las luces espirituales[21]. Pero lo que vuelve profana la experiencia es que se alude a marcas comerciales que se anuncian en medio de la urbe nicaragüense pero de acuerdo con el enunciador, "proclaman la gloria de Dios". Esta contradicción puede resolverse a través de lo que Hulin propone por medio de lo salvaje:

> Desde una perspectiva histórica, la mística salvaje puede ser identificada con la forma truncada o degradada, aunque vivaz, que una elevada espiritualidad tiende a asumir cuando el juego de diversos factores –políticos, institucionales, culturales, etc.– ha provocado el desmoronamiento de su superestructura teológica. (p. 135)

En el afán de un nuevo cristianismo más cercano a la realidad cotidiana, Cardenal propone la reconciliación con el paso inevitable del progreso tecnológico en las ciudades. Si antes la mística se servía de la iluminación natural de las estrellas o del fuego, ahora deberá articularse desde las luces artificiales que buscan promover el consumo de productos comerciales. Y aquí es donde se manifiesta la actitud poética de transformar, en el sentido etimológico del vocablo griego *poiesis*, y crear una realidad que manifieste el reino de los cielos en-

[21] No obstante, habrá que advertir la procedencia árabe de dicha simbología desde el año 781 de acuerdo con el estudio de Pérez-Baralt (p. 212).

contrando en el significado de las luces la gloria de Dios y no el consumo enajenado de productos comerciales.

En lo que respecta a la ciudad como lugar desde donde se manifiesta esta experiencia unitiva también se establece una contradicción con la mayoría de las tradiciones místicas de orden religioso. Usualmente el entorno urbano resulta una distracción para acceder a un estado extático, los testimonios más conocidos aluden a lugares apartados, confinamientos solitarios o un contacto directo con la naturaleza. El concepto de ciudad, como se propone en Occidente desde el s. XIX, es aquel donde se genera el progreso por mano del ser humano transformando y apropiándose de la naturaleza. Entonces las ciudades encarnaron la contaminación y el mal, incluso desde la época clásica de la poesía latina, dando lugar al tópico horaciano del *beatus ille* que ponderaba la vida sencilla de retiro en la aldea. Cardenal propone un espacio y tiempo específicos para este poema a partir del mismo título: la capital de Nicaragua al atardecer desde donde se vive esta experiencia mística.

Pero el motivo de la urbe transformada para revelar diversos misterios no es propio de la contracultura de la década de los 60 del siglo XX sino más bien una aportación de las vanguardias históricas quienes volcaron una imaginación simbólica, más que real, en las diversas ciudades que se iban transformando a comienzos del siglo pasado. Una de ellas, Nueva York, aparece descrita en 1912 por Ezra Pound de la siguiente manera:

> ¡Mi ciudad, mi amada, mi blanca! ¡Ah, esbelta,
> Escucha! Escúchame, y yo soplaré dentro de ti
> un alma.
> Delicadamente ante la caña, atiéndeme!
>
> *Ahora sí sé yo que estoy loco,*
> *Porque aquí hay un millón de gentes con la furia del*
> *tráfico;*
> *Esto no es una doncella.*
> *Ni yo podría tocar una caña si la tuviera.*
>
> Mi Ciudad, mi amada,
> Eres una doncella sin pechos,
> Eres esbelta como una caña de plata.

¡Escúchame, atiéndeme!

Y yo soplaré dentro de ti un alma
y vivirás para siempre. (p. 40)[22]

Atentos a una precisión posterior que el poeta norteamericano realizó al poema al publicarlo en una antología agregando, "Madison Ave. 1910", nos percatamos de que se refiere a la fecha de construcción del famoso puente Madison que cruza el río Harlem, un portento de la arquitectura moderna. El enunciador en el poema pretende "dar vida" a la ciudad: "yo soplaré dentro de ti un alma". Se trata del momento en que esta urbe se convertirá en un centro cosmopolita para cobrar una personalidad que hasta la fecha le es característica. En dicho sentido el poeta manifiesta la visión profética de una ciudad que deja de ser una doncella para convertirse en algo más. Al respecto habrá que recordar que Pound es un profundo conocedor de la poesía provenzal trovadoresca de la Edad Media y que incluso en la época en que escribe este poema se encuentra desembarazándose de tan contagiosa influencia en su escritura. La doncella, que en la poesía trovadoresca alude también a la divinidad siendo el contacto unitivo con lo absoluto según la doctrina del catarismo, se materializa: "Eres esbelta como una caña[23] de plata". Este verso podría aludir entonces al recién construido puente metálico mediante la transformación del canto de lo natural –la caña de carrizo– a lo creado por el hombre moderno; el poeta, ante la evidencia de que no puede seguir cantando como tradicionalmente lo hacía –la estrofa que el poeta ha puesto entre cursivas– alude al canto de la ciudad desde una nueva fuerza creadora. Se trata de la misma fuerza creadora que hemos descrito líneas atrás en el poema de Cardenal sobre Managua.

Esta disquisición nos permite demostrar textualmente un lugar común en la crítica sobre la poesía de Cardenal –siempre repetido

[22] Trascribimos la traducción que hacen del poema José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal como evidencia del conocimiento que este último tuvo del poema de Pound antes de concebir "Managua 6:30" lo que cual nos permite suponer cierta relación intertextual.

[23] La palabra en inglés que utiliza Pound es "reed" la cual, de acuerdo con el *Oxford Dictionary*, alude al tipo de carrizo que crece cerca de las riberas y a las cañas que se han adaptado de ciertas especies de carrizos para instrumentos de viento. La doble imagen que se crea con esta palabra no puede ser más afortunada.

sin evidencia tangible–: la influencia de Ezra Pound. Para el propósito de este estudio además nos permite argumentar que la *poiesis* como transformación del mundo no proviene exclusivamente de la teología cristiana sino que funda sus bases textuales en la imagen de la ciudad que visualizó Pound junto con otros vanguardistas de la época. La poesía moderna se funda, al contrario del motivo clásico del *beatus ille*, en la beatificación de la urbe donde lo prosaico se revela poético. El neovanguadismo en sus diversas facetas: la poesía beat norteamericana, el nadaísmo colombiano, inclusive "Declaración de odio" de Efraín Huerta, etc., llega también al sentimiento de Cardenal para pensar en una ciudad donde lo más degradado no solo es materia de poesía –un malditismo en cierto sentido paralelo a *Las flores del mal* de Baudelaire y su queja contra el París en el auge del capitalismo del Segundo Imperio– sino de profunda revelación para despertar la dimensión religiosa del nuevo hombre de finales del siglo XX.

Es así como esta mística salvaje en "Managua 6:30" se plantea como un medio de profundo conocimiento de los tiempos contemporáneos aludiendo a una experiencia extática espontánea, coloquial y hasta vulgar: un atardecer cualquiera en una urbe plagada de luces artificiales. El fin será la unión absoluta con Dios, tal como lo plantea la mística judeocristiana, pero con la gran diferencia de que al lector moderno se le asegura un reino de los cielos más cercano. Tal y como dice Hulin, si bien la experiencia mística es irrecuperable e indescriptible, en el ejercicio de su narrativa:

> En un modo que escapa al entendimiento, se nos anuncia la Buena Nueva de la reconciliación universal: todo está bien para siempre, por los siglos de los siglos, los conflictos que nos desgarran están apaciguados desde siempre, nuestros deseos más profundos ya están misteriosamente realizados, nuestras desesperaciones sin fundamento, nuestras vidas deshilachadas ya recogidas en la solicitud ardiente del Ser. Quien recibe este mensaje, ¿cómo podría callar? (p. 198)

El poeta nicaragüense parece encontrar en esta "clase de locura" la buena nueva para compartir entre su especie. Los últimos versos en "Managua 6:30 PM" son el testimonio de esta revelación como lo será el resto de poesía con motivo místico que desarrollará en sus siguientes poemarios.

Es así como postulamos que el impacto de la poesía de Ernesto Cardenal en el siglo XX cobra tal magnitud porque su proyecto ha considerado explorar el contacto del ser humano contemporáneo con lo espiritual. En un mundo enajenado por el consumo de la tecnología como fin de la felicidad, el poeta y figura social nicaragüense, pudo percibir, desde sus primeros poemarios, la necesidad de creer en algo más allá de eso. La lectura de esta poesía es una vía contundente para el conocimiento de la realidad actual al alcance de todos.

Referencias

Alemany B., C. (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. España: Universidad de Alicante.

Borgeson W., P. (1984). *Hacia el hombre nuevo: poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. London: Támesis.

Cardenal, E. (1960). *Gethsemani, Ky*. México: Suplemento de Ecuador O° O' O''.

(1962). Managua 6:30 PM. *El corno emplumado*. Núm. 3. (p. 60).

(1965). *Oración por Marylin Monroe y otros poemas.* Medellín: La Tertulia.

(1972). *Epigramas*. Buenos Aires/ México: Carlos Lohlé.

(2014). *Telescopio de la noche oscura*. En S. Ramírez (Antología, introd. y selecc.), *Noventa en los noventa* (pp. 249-256). México: Trilce.

Dinzelbalcher, P. (1978). *Diccionario de la mística*. Madrid: Monte Carmelo.

García G., S. (2011). *Originalidad y modernidad en la literatura mística de Ernesto Cardenal*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Hulin, M. (2007). *La mística salvaje. Los antípodas del espíritu.* Madrid: Siruela.

López B., L. (2012). *El canto místico de Ernesto Cardenal*. Madrid: Trotta.*University* of *Oxford.* (1994). *Oxford Learner's Pocket Dictionary*. (4th ed.). Oxford: Oxford University.

Pacheco, J. (1969). *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México: Joaquín Mortiz.

Palma C., A. (2013). Vanguardia poética y antipoesía: estudio del coloquialismo en la poesía inicial de Ernesto Cardenal. En Concepción Reverte Bernal (Ed.), *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana* (pp. 772-782). Madrid: Verbum.

Pastor A., M. (2010). *La poesía cósmica de Ernesto Cardenal*. Madrid: Diputación de Huelva.

Pound, E. (1912). N. Y. *Ripostes* (pp. 20). London: Stephen Swift and Co.
(1983). N. Y. *Antología* (Trads. y pról. José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Madrid: Visor.
Stefan, B. (1966). Beatitude South of the Border: Latin American Beat Generation. *Hispania*, XLIX (4), 733- 739.
Urdanivia B., E. (1984). *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*. Lima: Latinoamericana Editores.
Urtecho, J. *Diario Nicaragüense de Granada*. (29 de mayo de 1927). Oda a Rubén Darío.
(1988). Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense. En Nelson, O. (edición, selección, prólogo, bibliografía y notas), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (pp. 377-379). Caracas: Fundación biblioteca Ayacucho.
Velasco, J. (1999). *El fenómeno místico: un estudio comparado*. Madrid: Trota.
Zaehner, R. (1957). *Misticismo sagrado y profano*. London: Oxford University Press.

La insularidad en la poesía de José Kozer

Javier Abraham Enríquez Robles
César Avilés Icedo

Una revisión panorámica de la producción kozeriana muestra las variaciones o transformaciones que el verso, a su paso por el tiempo, ha sufrido y asumido como marcas distintivas de una particular visión del mundo y del ejercicio de la lírica. Los primeros versos del poeta son extensos, de corte anecdótico y las más veces lineales, y exhiben gran influencia de la poética de Nicanor Parra. Poco a poco los poemas comienzan a mostrar cambios: el verso se encoge, la anécdota no desaparece, pero pasa a un segundo plano; la linealidad cede ante la dislocación discursiva, y el texto comienza a poblarse paulatinamente de paréntesis.

Aventuramos aquí que dicho cambio en el paradigma de la praxis poética de Kozer se subordina a los modelos éticos y estéticos del Neobarroco. Esta corriente artística ubica sus claves en una cercana relación discursiva entre ciencia y arte, y al mismo tiempo quiere ser una operación de desciframiento, según las palabras de su fundador y principal teórico, Severo Sarduy. Para este literato cubano, la ciencia y el arte movilizan discursos mutuamente compenetrados, incluso cuando en apariencia sus ambiciones, métodos y finalidades sean opuestas. Existe en la maquinaria conceptual de Sarduy un término enigmático para explicar las diferentes resonancias de un discurso en

otro; a esto, el teórico cubano lo llama *retombée*[1]. Desde la perspectiva sarduyana, los paradigmas científicos de una época determinada hacen eco o *retombée* en el discurso artístico o viceversa. Mediante esta torsión abstracta en donde no siempre es posible establecer una relación de causa-efecto, Sarduy pretende mostrar que tanto el arte como la ciencia constituyen discursos que no pueden dejar de apelar al imaginario y que, por tanto, se convierten asimismo en potentes productores de imágenes. La *retombée* sería entonces un fenómeno reflejo que tiene que ver, en última instancia, con "el modo de convencer y en lo imaginario de la ciencia" (2007, p. 9).

El Barroco, siguiendo esta línea de pensamiento, se manifiesta trans-históricamente en el carácter sorpresivo y anómico de las *retombées*. Es explicable, entonces, el énfasis sarduyano en la cosmología. Para Sarduy el discurso cosmológico ha representado verdaderos puntos de inflexión en los que el carácter imaginal de la ciencia repercute de maneras dramáticas en el espectro de la estética. Si la teoría geocéntrica y heliocéntrica, en su momento marcaron la episteme de una época, no será sino hasta que salen a la luz las propuestas de Kepler que el mundo europeo verá por primera vez lo que Sarduy llama una "inestabilidad". Ante dicho desequilibro ético, teológico, moral y filosófico, introducido por la idea de que el centro único del universo no es más el sol, y de que el movimiento de la Tierra no tiene una órbita circular sino elíptica, surge el Barroco histórico del siglo XVII. La deformación monstruosa que la elipse introduce en el imaginario da origen, según Sarduy, a una *retombée* que produce los cambios de pasaje en el sobrio y estático arte renacentista al *excesivo* y curvilíneo arte barroco.

Llegado el siglo XX, Sarduy advierte el brote de una nueva inestabilidad en los postulados cosmológicos inspirados en la teoría de la relatividad. Si en el Barroco del siglo XVII el mundo se sentía deslizar (y ejemplos de ello pueden encontrarse en las pinturas de Caravaggio, en las esculturas de Bernini o en las catedrales de la época),

[1] Sarduy le confiere tanta relevancia al concepto de *retombée* que, en la antesala de su trabajo sobre el Barroco, presenta su definición utilizando marcas editoriales llamativas: cinco líneas con tamaño y tipo de fuente diferentes a los usados en el cuerpo del texto, semejantes a versos que resaltan por su distribución en la página en blanco (*Obra completa*, 1196); además de que Sarduy sigue desarrollando de forma intermitente este concepto en el ejercicio de otras reflexiones teóricas y críticas.

en el Neobarroco del siglo XX aquel primer movimiento se convierte en vértigo, y los postulados de la teoría del *Big Bang* hablan de un universo hecho de añicos y en constante expansión.

Sobre estas bases, derivadas de la historia del pensamiento y el arte, sustentamos la hipótesis de que la poesía kozeriana, al ser una muestra viva de la poesía contemporánea, es a su vez una expresión de inestabilidad, la de este siglo en que es imposible rastrear el estallido primigenio. Perdido el origen e incapaces de trazar los contornos de un posible destino, los propulsores de la estética del Neobarroco apelan al potencial creativo de la carencia y del residuo. Así también, en el constante devenir de cada punto de vista, en tanto subjetividad, se plantea la coexistencia de una verdad entre verdades.

Planteamos que en la poesía de Kozer lo insular es de gran importancia. La metáfora de la isla nos resulta de gran utilidad para explicar en qué modos la poesía kozeriana hace del vacío su centro, y cómo es que el movimiento asíntota o bojeo (en apariencia una expresión de distanciada pasividad) se convierte para la voz poética, tanto como para el lector, en un movimiento fundacional y afirmativo.

La condición insular como elemento estructurante en la poesía de José Kozer

Cuando José Kozer fue nombrado en 2013 Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, la academia chilena editó una antología conmemorativa que llevó por título *José Kozer. Partículas en expansión*. El título de la antología es significativo, ya que parece indicar una doble alusión: la obra vista como paralela a la vida del autor, en tanto que Kozer está vivo y, por ende, su comprometido oficio con el lenguaje día con día permite que su escritura permanezca expandiéndose; asimismo, el título guardaría relación estilística con su poesía, caracterizada por la fragmentariedad, el exceso y el aparente desorden. Expansión, en ambos contextos, remite a movimiento, cambio, transformación. En *Circe y el pavo real* (1972), Jean Rousset se suma a las discusiones sobre el Barroco abordando las imágenes mitológicas de Circe –la hechicera hija de Helios y Perseis– y del pavo real como símbolos de metamorfosis y ornamento, respectivamente. El acercamiento de Rousset no deja de ser sugerente, al tiempo que propone

ciertos criterios básicos de la obra barroca: inestabilidad, movilidad, metamorfosis y dominación del decorado. A esta propuesta que utiliza a Circe y al pavo real como símbolos, habría que agregar la significación de Proteo, personaje emblemático de la mutación permanente, de la identidad múltiple.

La metáfora de Circe es emblemática y permite articular el sentido del movimiento dislocante del Neobarroco con el signo de la isla como voluta o fragmento de un origen perdido: Circe tiene la capacidad de transformar a sus enemigos, ella misma es moradora de una isla y, según consta en el relato homérico, aficionada al tejido. Así, el hablante lírico kozeriano establece con Circe un vínculo que, al poner en juego una serie de correspondencias, devela su inserción en la dinámica del nómada, para quien cada hombre sin excepción es una isla. Es decir, el hablante lírico se plantea como uno de los personajes que Circe ha transformado; la diferencia entre la historia mitológica y nuestra lectura es que el hablante no se convierte solo en cerdo –como ocurriría con las víctimas de la bruja– sino en un ser capaz de metamorfosearse repetidamente.

> Circe te llamas Cuba, yo soy tu manatí, tu
> navegante, yo soy
> tu porquerizo cara
> de cerdo.
> De ti conozco sólo palabras: jatibonico, marte
> y belona, el
> solecismo
> hermaflorista.
> Trece nautas nuestros a tus costas llegaron,
> seducidos se
> quedaron, por
> natural fornicio
> se duplicaron,
> veintiséis dieron
> cero.
> Circe, no era mala la combinación: tú en el libro
> pagano, yo en
> el Libro de los
> patriarcas y
> reyes: sólo que

tuve que vivirlo
todo en traducción.
El país natural, risueño de Maisí a Baracoa, se
me me volvió
equidistante.
La niña que saltaba la suiza, el niño de la bicicleta
inglesa rodeado
de mariposas
gualda o
recogiendo en
los campos
neguilla, ya
están dando la
última
vuelta.
(*Naif*, 2013, p. 2)

Como dato complementario, no consideramos banal recordar que la saga familiar de José Kozer, objeto de abstracción intelectual y poética que se vierte de manera intermitente en muchos de sus poemas, funge aquí nuevamente como origen y destino. Kozer nació en Cuba en 1940, pero abandonó la isla en los albores del estallido de la Revolución Cubana; a partir de dicha salida, no regresaría sino hasta poco más de sesenta años después y solamente de paso. Este hecho empírico se sublima en la poesía kozeriana, configurando la ausencia del país natal en una fuerte presencia y, metafóricamente, como el origen de un estallido que abre el ciclo de su trayectoria errante. En este poema, el yo lírico, como un argonauta, enuncia desde la travesía: "de ti conozco solo palabras". El hablante articula su experiencia desde la limitación, apenas logra trazar las cartografías de un sitio que conoce residualmente; es decir, a partir de lo único que le quedó de "el país natural" puesto que este se le "olvidó equidistante". Por tanto, en su viaje, no marcha en dirección a Cuba, ni su deseo se encuentra en ella sino en dirección a Circe, agente de una metamorfosis que se opera en el yo. Tal transformación ocurre por virtud, principalmente, del lenguaje que le dio ese territorio, que al mismo tiempo que se diluye en la memoria, se hace presente intermitentemente con las palabras (las palabras del español cubano; esas formas dialectales que hacen que el sujeto conecte con el mundo). La relación Circe/Cuba

deviene un movimiento metonímico que permite que Cuba, como referente empíricamente identificable trascienda sus propias fronteras: Cuba es una y todas las islas, es la isla caribeña, es también Eea, es la Isla de la Desesperanza. Si la Isla con mayúscula es ya inalcanzable, la memoria se encargará de crear islas o islotes o Circes que, como nuevos centros, gravitarán en torno a la Isla desaparecida y darán cuerpo a la experiencia poética. La imagen se complementa con la idea del yo enunciante también en permanente mutación (yo soy tu/ manatí tu/ navegante, yo soy/ tu porquerizo cara/ de cerdo).

Por un lado, está Circe tejiendo en su telar; por el otro, el hablante lírico tejiendo a su manera: ambos como artífices y partícipes de la metamorfosis. Hacia el final del poema, una niña y un niño, la infancia o edad perdida, dan una última vuelta. El movimiento circular o la acción de bojear adquieren valores existenciales. No hay ni comienzo ni final; el desprestigio de la línea recta por el círculo deforme: un movimiento elíptico. "Existencia redonda" la llama Denise León, existencia en donde "el tiempo ha sido abolido: solo hay presente y eterna repetición" (2011, p. 7). Siguiendo este pensamiento podría decirse que se está ante una experiencia siempre diferida. Kamenszain[2], citada por León, agregará que "la diferencia se va a dirimir en la promiscuidad horizontal de una misma tela" (p. 39): Circe, en el tejido de la tradición grecolatina, y el yo lírico kozeriano en el tejido de los patriarcas y reyes (tradición judaica); por tanto, por una parte, una genealogía mitológica, y por la otra el reconocimiento de un linaje que tanto León como Kamenszain vinculan al de los talmudistas, quienes comparten la práctica milenaria de glosar a los márgenes del único Libro posible.

> El árbol ya no existe. Quiere decir, no se elucubra. Aquí.
> En su lugar]
> se ha espabilado el aire, en su lugar está despellejado el
> aire, bota de vino. Ascua. Decir flagrante del vino. A la
> vista un vino inapelable. Se ha estancado en sedimento
> propio. Por dentro fluye. ¿Así, todo? ¿A su sombra? Ya
> son cosas mayores: no sé. Sé en efecto que no está el
> árbol aquí, estoy mirando (el árbol, existe) de regreso

[2] El ensayo que León cita de Tamara Kamenszain es "El esposo judío".

> (ponerme de espaldas: ¿a qué?). Sé que el nombre
> que tuvo (digamos, laurel de Indias) cobró forja
> precipitada al verse talado, de sílaba en sílaba cayó
> la hojarasca (cantarina): suelo mullido. Es la isla.
> (Kozer, *Rosa cúbica*, 2002, p. 11)

El fragmento de este otro poema empieza y termina en el mismo sitio, efectuando un primer giro. Una lectura a contrapelo de la primera oración junto a la última vendría a demostrar, en una especie de síntesis poética, el desplazamiento primordial que anima al universo kozeriano. La añoranza no es simplista, sino todo lo contrario; el lugar común se ve confrontado. El yo lírico se aferra al suplemento: "Sé en efecto que no está el/ árbol aquí, estoy mirando (el árbol, existe) de regreso/ (ponerme de espaldas: ¿a qué?)". En apariencia, el sentido de la vista podría intuirse privilegiado; sin embargo, el no-mirar en detrimento del mirar –desplazamiento de una forma de ver a otra, pluralización de la mirada– se convierte efectivamente en la acción que organiza el discurso. El hablante poético se sabe ante una diatriba y prevé la trampa. Así como la mujer de Lot quedó convertida en estatua de sal cuando volvió la vista hacia la ciudad que abandonaba y que se perdía para siempre, se renuncia en el poema a toda tentativa de recuperación efectiva. Concretar el objeto de deseo es asumir la condena de la sal; perseguir al objeto del deseo, perdiéndolo de una y mil maneras posibles, es asumir el destino errante.

En otro momento del mismo poema, el anhelo expreso del yo lírico no será el de la inmediatez de una Isla recobrada, sino el del deleite de su paulatina, aunque jamás satisfecha recuperación:

> tierra de miel tierra láctea la gota
> regresa gota a gota a su arenal. Un círculo de agua
> dulce llamado Cuba: palma datilera, llévame de
> Oriente a Occidente por vía refleja a la luz de la
> luna (menguante) a su círculo (cabrilleos). (p. 11)

La paradoja es notable en estos versos. Primero porque se presenta una isotopía, que bien podría ser una isotopía de la abundancia: tierra de miel, tierra láctea, agua dulce, palma datilera. Segundo porque hay dos figuras de la carencia: el goteo y la luna incompleta (menguante). Esta paradoja se cierra –o se abre– en "un círculo de

agua" en donde la lógica de lo mucho o de lo poco es iterativa e indivisa: la carencia extrema devendrá abundancia extrema, y viceversa. Así, el árbol que ya no existe, es la Isla: solamente "innominado, y absuelto, verdece".

La experiencia del exilio, como puede corroborarse, supone un corte transversal en la producción kozeriana que permite identificar la ineluctable condición de la insularidad, "la maldita circunstancia del agua por todas partes", como en el verso piñeriano de "La isla en peso". En remembranza al poema de John Donne y, a modo de réplica, José Kozer compondrá el siguiente poema:

> Un hombre es una isla, camina a paso tendido
> por sus propios islotes,]
> guano. Refiérelo al aire y desciende a su Anunciación.
> En el Verbo tergiversa a la primera persona. Ya se le
> ve, es él, lo ejemplifica yo, ya se asusta: canguelo,
> calambrica. No es un hombre una isla cualquiera, Cuba:
> es una isla rodeada de agua por todas partes menos por
> una: viejos eran ya los chistes del Viejo antes de ser
> viejo, se fue a la bolina. Habló una vez en voz alta, le
> daba el agua hasta los hombros, alzando el ceño me
> mostró el horizonte, y dijo Euménides, destino del
> Atrida, voz contundente: ahí estaremos. Anoche soñé con
> un pueblo de calles sin asfaltar en algún sitio
> embarrado de Polonia, giraba un carricoche hacia una
> bocacalle, de perfil me vi (soy mi padre) (y ahora soy
> padre de mí mismo) no me esperaba Egisto, el rey de la
> isla de Pilos no atendió a mis preguntas, saca al polaco,
> es otro mar, otro malestar, hubo asimismo alegrías
> numerosas, terrazas, enea, crujidos, somnolencia
> vivificadora, un gran silencio repentino tras las
> persianas: Onán, Onán, soy muchacho. Obra la isla en mí,
> es perpetua. Cetro es la isla, al tercer golpe se abre
> la puerta (Eliot el búho Apollinaire, entraron): yo tengo
> veinte años, ya sueño lo nunca habido, el Cartujo en su
> celda. Guíame, Padre, por entre hileras de hicaco, ya
> pronto darán las ocho, se cierra el número. Un boquete
> hay en Egipto, por la cara de la pirámide corre un río,
> cuatro afluentes, a la Isla: una habitación. Guíame,
> Cronos, adentro (péndulo y punto) a tu abstracción.
> (Kozer, *Et Mutabile,* 1995, p. 56)

La excepción, esa parte que el agua todavía no ha clausurado, es el lenguaje, porque este brinda la posibilidad de navegar las aguas –que en este caso son una imagen del encierro, del caos y de la descomposición–, y porque el lenguaje, según la tradición mítica del *Génesis*, en un acto perlocutivo, separó agua y tierra. El título del poema, "Don", por su paranomasia alude al autor de *No man is an island* –John Donne–; pero también, considerando este estilo de vida del exilado o del a-islado, motiva la asociación del significado de *don*, regalo, porque según la verdad poética kozeriana "paraíso perdido/ equivale a paraíso/ restaurado" (Kozer, 2014, p. 151). En conexión con el poema de Circe citado arriba, y casi como una extensión de ese texto, de nuevo se reiteran los efectos paradójicos que esa bruja provoca en el hablante lírico ya que, al mismo tiempo que está confinado en la Isla –Onán, que no sale de sí mismo-, no está aislado por virtud de un linaje por el que el hijo se descubre en el padre y en el padre de su padre, y de un lenguaje que se abre y que le ofrece "habitar" esas otras entidades, ser uno y otro(s).

Por otro lado, el gozo que despierta la idea de la isla recobrada se alterna con la impotencia de saberla desaparecida. Desde esta otra interpretación que el poema permite, la invocación del onanismo como recurso tiene la función de expresar la desesperación por acabar con el sino de esta descendencia marcada por la falta. Sin embargo, el sujeto poético añade a manera de resignación: "pronto darán las ocho, se cierra el número"; en clara referencia al infinito, a la infinitud de una errancia que no cesa.

En "Despliegue de una conjunción" el padre y el yo lírico, en la figura del hijo, comparten el mismo destino, pero cada uno enfrenta la pérdida de distinta manera.

> No andaba del todo errado mi padre cuando se
> fue, qué bicho le habrá
> picado que no quiso
> nunca volver ni hablar
> una sola vez de aquello:
> a cambio, telas. El sapo
> toro, chernas y vicarias,
> una acacia, bejucos, y
> playas donde el macao
> y el cangrejo de agua

dulce, el aguamala
o una barracuda
desorientada recalando
en una playa burguesa
eran el único peligro
imaginable: crecí yo
también para la
expulsión, qué bicho
me habrá picado que
no pasa día en que no
quiera volver a aquella
cuadra, casa, laurel de
Indias, tendido eléctrico,
la ceiba del patio de
enfrente, el balcón
donde crece y crece
la sombra de un gorrión,
ave suelta que me
suelta la lengua, me
impide dejar de hablar
de aquello[3].
(Kozer, *Et Mutabile*, 1995)

Aquí, de nuevo, el hablante lírico se debate entre dos fuerzas, una centrípeta y otra centrífuga que lo aleja del centro, de su centro. La primera lo impulsa a un espacio físico que se evoca (o invoca) particularizado mediante la alusión a una botánica y una zoología características de Cuba. La segunda lo expulsa de ese espacio, casi como una maldición genética de errancia, que tanto el padre como el hijo habrán de asumir. Sin embargo, la voluntad del yo lírico que expresa el deseo permanente de volver se reitera por el "no pasa día", que solo puede concretarse por la palabra ("me impide dejar de hablar de aquello).

La de José Kozer es poesía del bojeo: mide y adivina los contornos de lo que ya no es posible decirse sino únicamente a razón de un proceso encadenado de alteraciones –en el sentido en que Pérez-Firmat utiliza el término: alterar, de *alter*, hacerse otro ("Noción de

[3] "Despliegue de una conjunción", poema proporcionado directamente por José Kozer, por ello lo citamos sin su correspondiente referencia bibliográfica.

José Kozer", 1249)–. Asimismo, y como ya se avizora, se trata también de una poesía del exceso del ornamento que da fachada. La presencia de una notable riqueza lingüística en la poesía kozeriana es insoslayable. El despilfarro de significantes en dichos poemas es análogo al procedimiento de la arquitectura barroca; a este respecto, Deleuze cita a Wölfflin de la siguiente manera: "El contraste entre el lenguaje exacerbado de la fachada y la paz serena del interior constituye precisamente uno de los efectos más poderosos que el arte barroco ejerce sobre nosotros" (1989, p. 43). La mónada de Leibniz, cámara secreta e interior del recinto barroco, se pierde en medio de la maraña devoradora del ornato; adorno que por servir como tal no demerita, sino todo lo contrario, "el mundo barroco [...] se organiza según dos vectores, el hundimiento abajo, el empuje hacia lo alto" (p. 43). En virtud de lo anterior, es posible advertir en la poesía de Kozer la potencia de su significante en términos correlativos de exceso y profundidad.

Cuando Sarduy, en su acercamiento semiótico al texto barroco, propone lo que denomina lectura radial, apela precisamente a una erótica del lenguaje, placer que, ante la consabida imposibilidad de aprehender la realidad –incluso entendiendo a esta última como categoría, como una descripción aprendida–, celebrará burlándose de lo indecible diciendo mucho: "Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática" (Sarduy, 2007, p. 176). La poesía social o las poesías que se quieren realistas, empero, se acercan irónica y peligrosamente al uso burgués del lenguaje, artimaña utilitarista que bajo la consigna logocéntrica se ciega ante la ilusión de una realidad que además de mercantil, se quiere unitaria e invariable. Inspirado por cierta actitud crítica, el yo lírico kozeriano marca de los efectos que genera una nueva inestabilidad, a la par del naufragio de los Grandes Relatos, y en el siguiente poema se formulan interrogantes y aventura respuestas tentativas:

> ¿Qué hacer escribano con la rosa trillada del poeta la rosa farandulera]
> de Amor hollada?
> Rosa prístina del día de la Creación pasada por la piedra de

las]
alegorías: escribano, ¿podremos devolverla, con qué
artimañas, qué retruécanos, al aparato imperecedero
(primero) del Asombro?
¿Valdrá la pena, escribano, acercar la mano al borde de una
materia]
por seguro inexistente que devuelve el pétalo marchito de
la retórica al asombro de la palabra pétalo de pronto
percatada del resplandor del pétalo surgido del
torno primero de la mano carente todavía del
fulgor primero del lenguaje?
(*Rosa cúbica,* 2002, p. 19)

El escribano, oficiante al que se apostrofa en el poema, bien podría ser una reminiscencia de la figura del cabalista, para quien la creación del mundo es el producto de un acto discursivo primigenio y, en consecuencia, un entramado textual descifrable. El mundo, en las cavilaciones de los místicos judíos españoles, está hecho de palabras. Y, en el poema, el hablante lírico, mediante una serie de preguntas retóricas da cuenta de la brecha profunda que hay entre las palabras y las cosas. La palabra rosa, dicha por vez primera, fue un asombro; la primera evocación siempre es creadora, y esa primera evocación ya se ha perdido en el "fulgor primero del lenguaje". Lo que queda después de ese instante son aproximaciones, metamorfosis. Todas las rosas posteriores serán rosas gazmoñas, simulación o artificio que incluso el yo poético al preguntar cómo sería posible restituir cabalmente a la rosa no encuentra más opciones que las del artificio, "artimañas, retruécanos". Más allá de rosas trilladas y faranduleras, ¿cómo aprehender a la "rosa prístina del día de la Creación"? En la continuación del mismo poema, el yo se responde, apelando de nuevo al escribano:

Inútil, ¿verdad, escribano? La vocecilla del gusano
retorciéndose en el]
oído interior procurando (inútil; inútil) rosas químicas, ex-
tracto rosa del resplandor al inclinar su rostro el
Unicornio a ras del agua, o la fétida rosa que guía
al verde pulgón entre circunvoluciones (estambres)
pistilos (circuitos, de incineración) al hollín.
(*Rosa cúbica*, 2002, p. 19)

La inutilidad concluyente del hablante poético no es, como ya se adivina desde el principio, el signo de una sentencia fatalista. A pesar de que el unicornio, como símbolo de la significación, se utiliza aquí para mostrar lo inútil que resulta la búsqueda de los significados profundos y la relación entre la palabra y la cosa; por ello se presenta la imagen del "Unicornio a ras del "agua", que no es capaz de penetrar lo superficial; se moviliza aquí para destacar la vacuidad del significante. En el Barroco, el silencio que rodea lo indecible de aquel primer asombro se traducirá en algazara; y el vacío dejado por la pérdida devendrá *horror vacui*. Por lo demás, no es casual la imagen de la rosa como figura central en el poema, sobre todo si se toma en cuenta que en la mística de los judíos sefarditas el centro de la rosa es emblema del sitio inaccesible en el cual se esconde la clave interpretativa del enigma de la creación. ¿Qué es lo que queda ante esa aparente condena? Denisse León apunta que, en la poesía kozeriana,

> el centro al que tiende el poeta, su recorrido y su peregrinaje son en realidad el verdadero y propio enigma. [...] Así, tanto la lectura como la escritura nos permiten solo una aproximación a esa imagen vedada. Nos proponen acaso un rodeo, un trabajo de desciframiento, aunque también de imaginación que cubre con la palabra el vacío que deja la divinidad sin rostro. (2013, p. 67)

He aquí el erotismo en el que reside toda sensibilidad barroca; su actitud de desengaño ante la farsa de la realidad y su postura ante la carencia será la del juego de suplementos repetidos *ad infinitum*, "ello determina al barroco en tanto juego en oposición a la determinación de la obra clásica en cuanto trabajo" (Sarduy, 2007, p. 210).

La poesía de José Kozer participa del descentramiento que vio en Kepler el nacimiento del signo barroco, pero también de la pérdida de realidad y de la dislocación masiva de su *retombée* en el siglo XX. En aquel siglo o en el presente, la pulsión barroca seguirá siendo, escribe Perlongher, "una desterritorialización fabulosa" (p. 15). Ya sea elipsis, bojeo o circunvolución, se patenta que el movimiento caro a esta desterritorialización es anamórfico. En el plano textual, tales movimientos son identificables. Uno de los tres procedimientos textuales que desarrolla Sarduy en "El Barroco y el Neobarroco" es el de prolife-

ración. En el entendido de lo que se ha venido diciendo en este apartado en cuanto a la isla, la metamorfosis y la ostentación; la carencia, el suplemento y el anti-mutismo; es por demás constatable que en el esquema sarduyano se encuentra muy presente la deslizante noción de la ausencia como catalizadora de la semiosis barroca. Así, la proliferación es una operación que "consiste en obliterar el significante de un significado dado, pero no reemplazándolo por otro, por distante que este se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente" (Sarduy, 1979, p. 170). Este movimiento, cuya lectura genera lo que Sarduy denomina "lectura radial", comporta efectivamente el trazado de una órbita; es decir, una circunvolución que se manifiesta "sobre todo en formas de enumeración disparatada, acumulación de diversos nódulos de significación, yuxtaposición de unidades heterogéneas, lista dispar y collage" (p. 170).

> Si la estirpe de Hispanoamérica imperara,
> no la ginebra machacante del gringo norte,
> si corriera guaracho y todo el mapa sur estallara,
> ah yanqui yanqui con tu Nueva York a cien grados
> y vitriolo,]
> tu jeringueta Watergate ya basta, mole tras mole gringa con
> impunidad.]
> Pide paso abierto América Latina,
> del norte bajan cachiporras, desovan buitres,
> y una fábrica al duplo menester de una ganancia,
> deja su sangre.
> Hoy se desangra Chile,
> fíjate quién vino a empinar chiringa en Argentina
> demagogia,]
> y, USA no se inmuta, meretriz recondenada y lucrativa. Pue-
> blos izquierdos de alpaca escalan Chimborazos,
> guerrillas fijan la mirilla norte.
> (*Poemas de Guadalupe*, p. 15)

Se trata de una de las primicias poéticas de Kozer, publicada hacia 1974. La traslación semántica no logra concretarse en el marco social. El hablante lírico sitúa en la apertura una significativa conjunción condicional: "Si la estirpe de Hispanoamérica imperara", desen-

cadenando una serie de eventos evocadores de la crisis humanitaria del subcontinente. Partiendo de un proyecto inacabado, el poema se quiebra en el segundo verso, el tercero se reintegra a la locución del primero, y en el cuarto la cadena de imágenes revienta para no volver a cerrarse. Como aguardando que "todo el mapa del sur estallara", el poema se desgaja, se abre, "pide paso abierto América Latina". La acumulación de cachiporras, buitres desovando, fábricas y sangre integran una isotopía que remite a otro tipo de apertura, como herida y como desgarro: "Hoy se desangra Chile"; América Latina pide paso abierto porque está abierta. La construcción de los primeros versos es elemental; primero, debido a que las formas de la conjunción (Si) con el imperfecto del subjuntivo (imperara, estallara) ya remiten a una irrealidad, a una situación hipotética; segundo, porque dichas formas requieren en su formulación sintáctica una segunda forma condicional (si estallara *habría, vería*, *pelearía*, *mejoraría*, *correrían*) que, en el poema, se encuentran obliteradas. Esto da como resultado una lectura de desesperanza y renuncia a cualquier expectativa optimista, en las que ni siquiera se concede al lector la compensación de una imagen hipotética. En cambio, de principio a fin domina cierto malestar cuya causa no vendría solo de la "meretriz condenada y lucrativa", sino del malestar de la inconclusión: La idea de una América Latina unida, reunida y hermanada bajo la consigna libertaria, es el centro ausente del poema[4].

La traza discursiva que produce la proliferación es una forma de bojeo, prima un proceso de desterritorialización del texto poético en tanto cancela su linealidad y suspende o pospone su realización. La lectura radial y su correlato, la lectura barroca o de anamorfosis, contraria a la lectura frontal, exige del receptor un desplazamiento para su desciframiento. Ya decía Sarduy: Barroco, espacio del viaje, travesía de la repetición. En su condición de *exilado*, siendo también él un isleño, escribe: "Como el universo, el exilio está en expansión [...] el exilio es también eso: borrar la marca del origen, pasar a lo obs-

[4] En los poemas de Kozer la proliferación es recurrente y se da de otros modos, a veces de manera más explícita. La tendencia acumulativa de la poesía kozeriana es un rasgo que Sefamí ya ha señalado, vinculando el uso del paréntesis a ese afán de decir, redecir y reunir todo cuanto sea posible. En el Neobarroco, la proliferación es ante todo una actitud de captación ante un contexto de realidades simultáneas, contexto que se devela en la nueva y vertiginosa dinámica global de redes.

curo donde se vio la luz" (Sarduy, 1999, pp. 41-43). La figura de la isla enlaza con la imagen desarticulada del nuevo paradigma cosmológico. Las islas, por constituir los restos de un Continente perdido, abren el espacio de la diferencia. El vacío que significa la desaparición de la Isla propicia la aparición exponencial de *otras* islas, nuevos centros que, sin embargo, son incapaces de remitirse únicamente a sí mismos. En entrevista para la revista digital *Viceversa Magazine*, Denise León (2017) interpela a José Kozer preguntándole si todo hombre es una isla o si en realidad nadie lo es, fórmula a la que el poeta replica: "Un hombre es una isla pero solo en el sentido de que el hombre, alejado por condiciones históricas de esa isla, busca un regreso, lo que en sánscrito, por oposición, llaman "anagami" o la imposibilidad de regresar (claro, tras acceder al Nirvana)". Queda un incesante trabajo de recuperación similar al que Marcel Proust pone en movimiento: si en la poesía kozeriana hay un sujeto y una materia discursiva que devienen isla, "en cierta medida Proust intenta ser tiempo vivo y de escritura a fin de recuperar el tiempo perdido", afirma el poeta[5]. Si bien el centro y el origen se saben perdidos, si bien el destino no es más que la expansión cósmica hacia ninguna parte o hacia el vacío primigenio, el hablante poético se tranquiliza rezando "Calma, verás que existen las palabras, no todo está/ perdido" (Kozer, *AAA1144*, 1997, p. 9). Bojear la isla, circunvalarla y no alcanzarla, favorece la producción afirmativa de imágenes en las cuales es posible abrir otras formas de vida y otras formas de la felicidad. Para Tamara Kamenszain, el Neobarroco y su proclama del vacío se convierten en "esa matriz de las regastadas palabras que algunos llaman lengua materna, otros memoria, pero que en todos los casos se recupera a través de un viaje corto, menor, casi nostálgico" (2010, p. 354).

Si en la poesía neobarroca la proliferación es una cualidad inherente, ¿qué es lo que singulariza la estética kozeriana? En Kozer, la materialidad discursiva, y no solo el contenido del poema, participa del desplazamiento afín a la sensibilidad nómada. Se privilegia una cierta autonomía de la materia, en donde esta pasa de ser de navegable a navegante. El poema kozeriano se convierte en un territorio flotante (Maffesoli), su composición excéntrica le permite orbitar o

[5] Entrevista: José Kozer: el tejido poético impide a las palabras escapar.

bojear el Libro, según lo entendía Mallarmé. Descentramiento, fractura, dispersión, metamorfosis y erotismo.

Referencias

Borges, J. L. (1998). *Obra poética 3 (1975-1985).* Madrid: Alianza Editorial.

Campos de, H. (1981). Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Coloquio/Letras*, 62, 10-25.

Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Derrida, J. (2009). Abraham, el otro. *Nombres. Revista de Filosofía, núm. 23.* Recuperado de https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2492/1433

Kozer, J. (1995). *Et mutabile*. Jalapa: Graffiti.

(1997). *AAA1144*. México: Verdehalago/ Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

(2002). *Rosa cúbica*. Buenos Aires: Tsé-tsé.

(2013). *Naif.* Madrid: El sastre de Apollinaire.

(2014). *Para que no imagines*. Madrid: AMARGORD.

Palabra virtual. Voz y video de la poesía iberoamericana. Recuperado de https://www.palabravirtual.com/index.php

León, D. (2011). El hilo de platino. Neobarroco y más allá. *Obris Tertius*, 16 (17), 1-8.

(2013). *El mundo es un hilo de nombres. Sobre la poesía de José Kozer*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras.

(Marzo de 2017). José Kozer: el tejido poético impide a las palabras escapar. *Viceversa Magazine*. Recuperado el 30 de abril de 2017, disponible en https://www.viceversa-mag.com/jose-kozer-tejido-poetico-impide-las-palabras-escapar/

Maffesoli, M. (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos* (Trad. Daniel Gutiérrez Martínez). México: Fondo de Cultura Económica. Recuperado de https://www.elciudadano.com/wp-content/uploads/2010/04/Maffesoli-Michel-El-Nomadismo-vagabundeos-iniciaticos.pdf

Matamoros, B. (1997). Entrevista con Severo Sarduy. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 563, 13-17.

Pérez F., G. (1990). Noción de José Kozer. *Revista Iberoamericana, núm. 56.* Recuperado de https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1990.4822

Perlongher, N. (2010). Preámbulo. *Medusario: Muestra de poesía latinoamericana. Kozer, Jose, Jacobo Sefami, y Roberto Echavarren*. Buenos Aires: Mansalva.

Rousset, J. (1972). *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*. Barcelona: Seix Barral.

Sarduy, S. (1979). El Barroco y el Neobarroco. En Fernández M., C. (Coord.), *América Latina en su literatura*. (6ta ed.). (pp. 167-184). México: Siglo XXI Editores.

(1999). *Obra Completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Allca XX/ CNCA.

(2007). *Ensayos Generales sobre el barroco*. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Vianna, J. (2001). Letra votiva. *Tse-Tse,* 9/10, 132-150.

II

Laberintos identitarios:

sujeto, cultura y sociedad

De la masculinidad hegemónica a los atisbos de una masculinidad alternativa en *La sangre erguida*, de Enrique Serna

Laura Aguirre
Ada Aurora Sánchez

De acuerdo con Roger Bastide (2006), el arte permite observar "las metamorfosis de la sensibilidad colectiva, los sueños del imaginario histórico" (p. 215). En este sentido, todo arte tiene puesta su raíz en el tiempo de su creación, pero también en el tiempo que desea representar, evocar, a través de un lenguaje y una visión del mundo, como sucede con la novela, por ejemplo.

Ahora bien, si, por *default*, la novela es una representación estética de la realidad, de sus complejidades y contradicciones, de sus múltiples voces y subjetividades, lo cierto es que hay novelistas que acentúan a través de sus recursos la caja de resonancia que puede llegar a ser el texto literario, desde el punto de vista de su poder contestatario y "exhibidor" de vicios, mitos y falacias sociales.

Uno de estos narradores es, precisamente, Enrique Serna (Ciudad de México, 1959), de quien nos proponemos analizar, en este capítulo, la novela *La sangre erguida*, a partir de identificar los rasgos de la masculinidad hegemónica en los tres personajes varones protagónicos y las circunstancias que los orillan a desarticular, voluntaria o involuntariamente, su esquema relacional con la pareja, para acercarse en cierto modo a un modelo de masculinidad alternativa de mayor ganancia emocional y satisfacción. De esta forma, se muestra cómo el

paradigma de la masculinidad dominante, asociado a la homofobia, la misoginia, la sexualidad desconectada y la agresividad, se resquebraja para los personajes, en medio de la contradicción y la resistencia. Y aunque la adopción de un nuevo modelo aún no es posible en su totalidad, como sucede en la vida real, la novela apunta algunas claves importantes para comprender dónde empieza la inversión de roles de género tradicionales y la reinvención de una sexualidad masculina más productiva y menos atávica.

Enrique Serna: entre el humor y la crítica social

Enrique Serna pertenece a la clase de novelistas "desarticuladores" para quienes la novela surge con una intención corrosiva que, entre la comedia y el drama, la sátira y el escarnio, da cuenta de la doble moral, la injusticia y el absurdo que envuelven la existencia humana.

Escritor polifacético que lo mismo escribe cuento, novela, ensayo, artículo periodístico o guion televisivo, Enrique Serna recupera, por lo general, personajes de clase media a quienes la avaricia, el consumismo, la sed de poder, la corrupción, la torpeza intelectual o los estereotipos les colocan en situaciones grotescas. Estas situaciones reflejan la decadencia, la mezquindad y, al mismo tiempo, la sensación de vacío y desencanto, que lleva a los propios personajes a preguntarse dónde está el mundo al que aspiraban o por qué todo termina por salirse de control de un momento a otro.

La pobreza espiritual y no obstante la desprotección de muchos de los personajes de Serna, hacen que su literatura tenga un toque caricaturesco, fársico, que desde luego implica la crítica social, la burla y la catarsis reflexiva. Entre la risa y la vergüenza, el lector de Serna avanza descubriendo una cultura de la simulación, el encubrimiento y la falsedad. Las novelas de este autor se sitúan, casi siempre, en México, y se vinculan con personajes hispanos, en el marco de contextos históricos, sociales y políticos bien delineados.

Enrique Serna ha dado a conocer, en el campo de la novelística, nueve libros: *El ocaso de la primera dama* (1987), que más tarde se reedita con el título *Señorita México* (1993), *Uno soñaba que era rey* (1989), *El miedo a los animales* (1995), *El seductor de la patria* (1999), novela histórica ganadora del Premio Mazatlán en el año 2000, *Ángeles*

del abismo (2003), su segunda novela histórica, acreedora al Premio Narrativa Colima en el año 2004, *Fruta Verde* (2006), *La sangre erguida* (2010), ganadora del Premio de Narrativa Antonin Artaud, y *La doble vida de Jesús* (2015) y su última obra *El vendedor del silencio* (2019).

La novelística de Serna se caracteriza por referencias a la cultura y la sentimentalidad populares (caso concreto *Señorita México*); por la acuciosa investigación histórica (citemos las emblemáticas novelas *El seductor de la patria* y *Ángeles del abismo*); por una acerba crítica a la clase intelectual mexicana y al poder político (véanse *El miedo a los animales, La doble vida de Jesús y El vendedor del silencio*), y por abrevar en los temas de la diversidad sexual y el erotismo (*Fruta Verde y La sangre erguida*, por ejemplo).

Coloquial, más que lírico, el lenguaje de Serna logra gran efectividad narrativa a partir del ritmo y la viveza de los diálogos de los personajes. Desde esta perspectiva, es visible la experiencia del autor como guionista televisivo, pues conoce cómo mantener la atención del lector promedio, más que del erudito o de altos vuelos intelectuales. Lo anterior no significa que Serna escriba para un "lector televisivo", sino, en todo caso, para uno que demanda, en el marco de una sociedad tecnologizada, de la prisa y la brevedad, una narrativa especialmente ágil que no desprecia la palabra "entretenimiento".

En virtud del objetivo de este capítulo, nos interesa subrayar que los temas del amor, la pareja o la sexualidad al margen de la heteronormatividad, además de estar presentes en la novelística de Serna, lo están en su cuentística, representada por *Amores de segunda mano* (1991), *El orgasmógrafo* (2001) y *La ternura caníbal* (2013). Así, los conflictos emocionales que devienen de relaciones insatisfechas, agobiadas por el tedio, la simulación o los deseos reprimidos, se convierten en ejes visibles de su narrativa.

La sangre erguida, como se verá en los subapartados siguientes, explora la inversión de los roles de género tradicionales, las formas de la masculinidad hegemónica en la sociedad hiperconsumista del siglo XXI, el erotismo y la aparición del viagra como alegoría de un poder masculino que intenta restituirse. Adentrarnos en una novela como esta permite reflexionar, desde la perspectiva de personajes masculinos, cómo se vive una época de cambios sustanciales a raíz del fe-

minismo, la reconfiguración de las relaciones de pareja y los exacerbados imaginarios erótico-amorosos de la mercantilización corporal.

La masculinidad hegemónica en tres personajes de *La sangre erguida*

La *masculinidad* como categoría teórica es un constructo inacabado, como la propia *femineidad*. Uno y otro constructo son objeto de análisis en el campo de los estudios de género, la psicología, la antropología, la sociología, etcétera. El imaginario en torno a lo femenino y lo masculino se encarna en la vida privada, en la vida pública y, desde luego, en las leyes y prohibiciones que impone el Estado, con el apoyo de los medios de comunicación.

La identidad de los sujetos forma parte de un proceso configurativo, en constante reinvención, que se relaciona con la manera de ser del individuo, con su pensar e interpretar el mundo. En su proceso de desarrollo identitario, el sujeto va resignificando la autorrepresentación que hace de sí mismo o misma. Esta perspectiva es de gran importancia para el estudio de la masculinidad ya que, entonces, puede distinguirse que la masculinidad no es una sola, ni inamovible. Frente a la masculinidad hegemónica, dominante o tradicional, estarían las masculinidades alternas o nuevas masculinidades.

Kimmel (1997) explica que la masculinidad es un:

> Conjunto de significados siempre cambiantes, que construimos a través de nuestras relaciones con nosotros mismos, con los otros y con nuestro mundo. La virilidad no es estática ni atemporal, es histórica; no es la manifestación de una esencia interior, es construida socialmente; no sube a la conciencia desde nuestros componentes biológicos, es creada en la cultura. La virilidad significa cosas diferentes en diferentes épocas para diferentes personas. (p. 49)

La masculinidad, entendida como un proceso más allá de un discurso inalterable y una práctica universal, es una continua construcción que se basa en la relación sensible con lo interno y lo externo; su estudio nos permite reflexionar sobre las creencias imperantes en el imaginario colectivo respecto a lo que "debe ser" la masculinidad, abriendo paso a una mirada crítica, pero también equitativa y

sensible respecto a los procesos formacionales de los distintos géneros.

Desde esta perspectiva, la novela *La sangre erguida* ofrece un escenario transparente para visualizar los atavismos, las trampas y los reveses que implica la masculinidad hegemónica identificable en ciertos rasgos de los tres personajes protagónicos de la novela: Bulmaro Díaz, Juan Luis Kerllow y Ferrán Miralles, varones que experimentan, en los albores del siglo XXI y en la cosmopolita ciudad de Barcelona, los cambios que la edad madura trae consigo. Bulmaro Díaz es un mexicano de 49 años que emigra a Barcelona, dejando todo por la pasión que experimenta ante una joven dominicana; Juan Luis Kerllow, argentino, es un actor porno de 39 años que se traslada a Barcelona en busca de una mejor oportunidad de trabajo puesto que está en el declive de su carrera debido a la aparición del viagra, y Ferrán Miralles, es un catalán de 47 años, subgerente de una de las inmobiliarias con mayor prestigio en Barcelona, soltero, guapo, pero impotente nervioso. Las diversas circunstancias que enfrentan estos personajes los arrojan a vivenciar la crisis de su masculinidad, en la que la pérdida del empoderamiento, los complejos de personalidad y la necesidad afectiva los confronta con su temor más grande: dejar de encarnar las demandas de la masculinidad hegemónica y, en consecuencia, exponerse a la pérdida de privilegios y la exclusión social.

Téllez y Verdú (2011) señalan que "[...] la mayoría de los autores coinciden en que la masculinidad hegemónica es aquella cuyos referentes son: homofobia, misoginia, poder, estatus y riqueza, sexualidad desconectada, fuerza y agresión, restricción de emociones e independencia y autosuficiencia" (p. 96). Comprendemos entonces que la masculinidad hegemónica es un constructo relacional dinamizado por hombres (aunque las mujeres también contribuyen a ello), que legitima condiciones de poder que favorecen los capitales económicos, culturales, intelectuales, religiosos, morales, de los propios varones.

Narradas a manera de contrapunto, las historias de los tres personajes protagónicos van mostrando cómo estos asumen y conciben su masculinidad, y cómo, al mismo tiempo, se ven obligados a replantear el horizonte de tal masculinidad. El veracruzano Bulmaro Díaz, personaje con el que inicia esta tragicomedia, experimenta una pa-

sión desmedida por Romelia, una mujer dominicana de 34 años, cantante de salsa, que viaja a Barcelona por un nuevo contrato de trabajo. Ella representa a una mujer independiente que busca su desarrollo profesional más allá de una relación amorosa-romántica. Bulmaro, por seguirla, se enfrenta a la encrucijada de dejar el taller mecánico del cual era dueño y en el que ejercía una profesión que le permitía estabilidad social y económica; se enfrenta al dilema de abandonar a su familia (esposa y dos hijos), a sus amigos, a su país, y, en general, todo lo que le representaba comodidad y privilegio.

El personaje de Bulmaro reúne las características del estereotipo del hombre mexicano, en el marco de una masculinidad hegemónica: es el único proveedor económico de su hogar, por ello se siente merecedor de recibir los servicios domésticos que las mujeres realizan, no se involucra con las tareas del hogar ni en la educación y crianza de sus hijos, tiene una relación extramarital, es celoso, desconfiado, y vive en la continua necesidad de ser reconocido como "el hombre de la casa", por lo tanto desprecia lo que él cree que lo aleja de este imperativo, es decir, lo que él considera que lo feminiza:

> En México nunca toqué una escoba ni una sartén, para eso estaban mi señora y la sirvienta. Se esmeraban por atenderme porque yo era el único sostén de la casa. Pero aquí dividimos los gastos, y como Romelia me salió feminista, nomás cuando está de buenas se digna a lavar los platos. (Serna, 2010, p. 13)

La renuncia de "todo por amor", el sacrificio y anteposición de lo personal por el otro, suele atribuirse, tradicionalmente, al rol femenino, pero, en el caso de Bulmaro Díaz, esto se invierte. Así tenemos uno de los primeros indicios con respecto al resquebrajamiento de los imperativos de la masculinidad hegemónica en el personaje, pues se expone a la pérdida del dominio de sí y de los otros, al sentimiento de subordinación ante una mujer y al desdibujamiento de un territorio propio. En la convivencia cotidiana con Romelia y fuera de su lugar de origen, Bulmaro se somete, ahora, a la pérdida de mando: él está desempleado y, en contraste, su pareja sí tiene trabajo; él se encarga de la esfera privada, doméstica, y ella, de la pública.

Bulmaro entra en crisis puesto que un hombre regido por la masculinidad hegemónica, "no se debe" dejar avasallar por una pasión, por una mujer; un "hombre" que sea digno representante de esta masculinidad nunca perderá el control de sus emociones. Bulmaro se dice a sí mismo que se ha convertido en un hombre "subyugado" por su erotomanía. A partir de estas características que proyectan de una manera fársica los imperativos de la masculinidad dominante, Bulmaro se ubica en un continuo reajuste con respecto a los aprendizajes, creencias y mandatos que en su historia personal, social y cultural había adquirido, a propósito de la identidad masculina. El narrador extradiegético de la novela desliza, frente a este proceso, su mirada irónica, crítica y mordaz:

> Oprimido por su condición de lacayo, extrañó el poder que ejercía con los achichincles del taller. Cuánto le hubiera gustado ordenar: "Elpidio: vete al súper por un trapeador y le das una limpiada a toda la casa, pero pícale mano." Más le hubiera valido no conocer jamás las delicias del mando, así tendría un orgullo menos delicado. (Serna, 2010, p. 97)

Puede notarse que la novela, pese a que plantea situaciones de crisis, de confusión e incomodidad para los personajes masculinos, no deja de apelar a la risa, a la ironía y al humor cuando expone la reconfiguración del poder al interior de una relación y el intercambio de roles. *La sangre erguida*, por ello, deja entrever que, como apunta Munguía (2012), "detrás de la risa puede acechar la garra del llanto, puede estar la alegre burla del que desenmascara verdades oficiales, la ironía mordaz" (p. 31). Es justo este papel de desenmascaramiento del patriarcado, del machismo y de los costos excesivos de la masculinidad dominante, el que, con mayor oportunidad, juega la risa en la novela.

De acuerdo con Connell (1995), la masculinidad hegemónica es "La configuración de prácticas de género que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de legitimación de la patriarquía que garantiza (o busca garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres" (p. 77). Siguiendo a la socióloga, la masculinidad es definida a través de las prácticas que entre los géneros suceden, con el fin de mantener la supremacía y la

dominación respecto del otro, particularmente en las relaciones genéricas normativas, es decir, las de hombre y mujer. El personaje de Bulmaro, desde su razonamiento y experiencia subjetiva, observa que su posición otrora "dominante y privilegiada" se erosiona ante eros, y que ceder a la emoción, frente a la racionalidad, implica un cambio de paradigma y nuevos recursos de adaptación, concesión y negociación. El modelo de masculinidad hegemónica que trata de emular Bulmaro no solo conlleva la actitud de dominación frente a la mujer, sino también frente a otros varones a los cuales se considera de "menor jerarquía", de masculinidad subordinada (un "chalán", por ejemplo, como se evidencia en la cita de la novela, en líneas anteriores).

En cuanto al personaje de Juan Luis Kerllow, este es, como se ha expuesto, una estrella de cine porno que a sus 39 años es considerado un veterano dentro de la industria y, por tanto, comienza su decadencia. Con el propósito de reactivar su carrera, viaja a la ciudad de Barcelona porque le ofrecen un contrato para actuar en "un cine porno con calidad artesanal". Kerllow encarna la sobrevaloración del sexo, el dominio total del cuerpo y su virilidad[1], de los pensamientos y las emociones; no se compromete afectivamente con nadie, sobreestima la vida de lujos, comodidad y dinero fácil. Este compendio de características corresponde a lo que Montesinos (2007), en su tipología de la masculinidad, denomina como la "máquina del placer":

> Lo importante para ellos es lograr que las mujeres accedan a sus deseos sexuales, son el prototipo del seductor que dedica su cuidado y atención hacia la mujer que constituye momentáneamente el papel de la presa, cuyo reinado dura hasta que no caiga de la gracia de la máquina insaciable de placer. (p. 38)

A través de exaltar la comercialización de la sexualidad, se destaca prioritariamente en este personaje uno más de los imperativos de la masculinidad hegemónica: el pensamiento y la razón como eje central de la vida por encima del plano emocional. Kerllow, desde la edad de 8 años, había desarrollado la habilidad de controlar su pene

[1] Para Bourdieu (2000), la virilidad "entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud ante el combate y para el ejercicio de la violencia (en la venganza, sobre todo), es fundamentalmente una carga" (p. 68).

a través de la voluntad y concentración mental, hecho que, en principio, lo coloca en la posición de "súper hombre" ante sus compañeros del colegio, más tarde ante las mujeres, y en lo posterior, en la industria del cine XXX.

> Había sido estrella en la era anterior al viagra, cuando se necesitaba temple de carácter para tener erecciones frente a las cámaras. Pero con el advenimiento de la tableta maravillosa había comenzado una época de competencia desleal, donde cualquier modelo blandengue podía dárselas de supermacho. (p. 45)

A partir de la aparición del viagra, Juan Luis queda relegado de la industria pornográfica, pues lo que se presentaba en él como atributo exacerbado (su incansable virilidad), ahora cualquiera podía tenerlo. El viagra conlleva una libertad equivalente a la pastilla anticonceptiva, en cierto modo, ya que la voluntad del sujeto no se ve mermada por imprevistos indeseables. Control de la virilidad es lo que proporciona la ciencia, de una virilidad infalible que, bajo la óptica de la masculinidad hegemónica, es de inmensa valía.

La novela de Serna es una obra en tiempos del postfeminismo (García, 2010), que, situada justo en la consolidación del viagra (Olachea, 2016), alegoriza los esfuerzos del patriarcado por recuperar su hegemonía en una época en que las demandas reivindicatorias del feminismo van ganando cada vez más terreno.

Hijo de un padre traductor de textos científicos y una profesora catalana de piano, a Juan Luis le inculcan el respeto y admiración por el intelecto, de tal suerte que una de sus mayores aspiraciones era ser científico, hasta que le tienta la idea de ganar dinero mediante la exhibición de su cuerpo. Kerllow traspasa esta "fe" absoluta en el intelecto al plano de su sexualidad, para lograr dominar las reacciones de su cuerpo de manera voluntaria y mecánica: "Mi experiencia como estrella de cine porno y play boy internacional es que el hombre puede convertir la erección en un acto volitivo, siempre y cuando tenga plena confianza en su poder mental" (Serna, 2010, p. 105).

El personaje de Kerlow nos lleva a reflexionar sobre la relación entre masculinidad, sexualidad y razón: ¿qué impacto tiene esta triada en la identidad de los hombres que viven bajo el paradigma

de una masculinidad hegemónica?, ¿qué es lo que ocurre cuando un hombre no alcanza dicho paradigma?, ¿cómo se asume?, ¿cómo se le considera socialmente?

Acosta y Uribe (2007) señalan que la representación social de la masculinidad hegemónica se relaciona indisolublemente con el poder:

> [...] el poder es un elemento potencialmente central de la representación de la masculinidad, que expresa la idea genérica: el poder sigue siendo parte importante de la masculinidad, hace sentir al hombre superior, con autoridad, lo cual lo hace fuerte, le da placer social y sexual y lo hace macho. (p. 170)

De ahí entonces que la crisis identitaria de la masculinidad que se manifiesta en Kerllow comience cuando se enamora de Laila, una estudiante universitaria de historia de las religiones, y pierda la facultad de gobernar a voluntad su pene frente a las cámaras, y en consecuencia se vea reducido a la impotencia. Al igual que en el caso de Bulmaro, Juan Luis buscaba afirmar su identidad masculina dominante desde la sexualidad, de la cual obtenía, además, ganancias económicas. Pero mientras para Bulmaro su erotomanía hacia Romelia lo "somete" a ceder en la inversión de los roles tradicionales al interior del hogar, en Kerllow es la necesidad afectiva, amorosa, lo que lo hace perder su dominio y verse expuesto, vulnerable, al escarnio de los integrantes de su gremio laboral, como a la mirada cuestionadora y ética de la mujer que ama. Es decir, en ambos casos, son las mujeres una especie de "contralectura" de los personajes masculinos, con lo que de forma indirecta, la novela acentúa una visión dicotómica de los géneros.

El tercer personaje de esta novela, el catalán Ferrán Miralles, es subgerente administrativo de una acreditada inmobiliaria de Barcelona; atento, bien parecido, con una vida holgada, representa el modelo de la masculinidad moderna. Lo que sucede con Ferrán es que, aunque tiene una vida aparentemente resuelta, vive en secreto un hecho que lo atormenta: "a los 17 años, cuando era un chico vulnerable con los sentimientos a flor de piel, una mortal puñalada en el ego me condenó a la impotencia nerviosa" (Serna, 2010, p. 28).

Si la sexualidad masculina está vinculada estrechamente a las prácticas de poder como una dinámica normativa en la que se ven envueltos los hombres, podemos inferir la carga emocional que Ferrán ha llevado a cuestas, y que por supuesto la ficción de Serna recupera de la vida real y secreta de muchos hombres[2]. Esta verdad silenciada es uno de los temas tabúes en las sociedades, la hispana por ejemplo, que sobrevalora la potencia sexual como componente definitorio en la identidad masculina.

De acuerdo con Kaufman (1997), Ramírez (2006) expone lo que el teórico canadiense ha trabajado continuamente con respecto a los hombres y la igualdad, sosteniendo que el problema en sí no son los hombres, sino las estructuras culturales y políticas que reproduce el patriarcado:

> la adquisición de la masculinidad hegemónica (y la mayor parte de las subordinadas) es un proceso a través del cual los hombres llegan a suprimir toda una gama de emociones, necesidades y posibilidades, tales como el placer de cuidar a otros, la receptividad, la empatía y la compasión, experimentadas como inconscientes con el poder masculino. (p. 70)

El proceso histórico y cultural por el cual los hombres adquieren la masculinidad, es una experiencia bastante compleja, en el entendido de que los hombres desde temprana edad aprenden, como todo sujeto culturizado, de sus referentes sociales inmediatos, que en general corresponden al universo femenino: son alimentados por la madre, aprenden el lenguaje que ella les comunica, aprenden de su afecto, reciben sus cuidados, etcétera.

Lo que ocurre con Ferrán Miralles y la experiencia silenciada de lo que en principio se nos presenta como un problema de impotencia sexual, es el claro ejemplo de la frustración vivida por Ferrán tras no alcanzar el modelo que la masculinidad hegemónica demanda desde el punto de vista sexual. Esta incapacidad le obliga, al principio, a dedicar más a tiempo a platicar con las mujeres, que a cortejarlas de manera directa, por miedo a que se revele su problema de disfunción

[2] Tan solo en 2013, en España, el 50 % de los hombres mayores de los 50 años sufría de disfunción eréctil, y, en general, un 20 % de la población la padecía (Portalatín, 2013).

eréctil, pero al mismo tiempo lo lleva a crear una coraza emocional, un rencor manso, que aflora cuando, gracias al viagra que le vende Bulmaro Díaz, consuma su primer encuentro sexual con Fabiola:

> Después de haberlas odiado y temido durante décadas no podía perdonarles sus humillaciones tan fácilmente, ni dejar de verlas como un bando enemigo. Treinta años de menosprecios y desaires eran imposibles de borrar, por más bueno que hubiera sido el polvo con Fabiola. Ya era tiempo de hacerles sentir quién mandaba, ya era tiempo de hacer crujir sus coños como sandías. (Serna, 2010, p. 74)

Tras recuperar su vida sexual, Miralles se autonombra Amador Bravo, y a partir de ahí se dedica a fortalecer el papel de un don Juan, un hombre que, con engaños, se dedica a seducir mujeres, con ánimo revanchista. En él, los imperativos de la masculinidad hegemónica, como la misoginia, la autosuficiencia sexual y agresión, se manifiestan de manera muy acentuada. En los tres personajes de la novela ceñirse a las exigencias de este tipo de masculinidad les significa un alto costo que, en alguno de ellos, representa enfrentarse al encarcelamiento, el delirio, el intento de homicidio o, incluso, el suicidio. Tal punto de fractura significará, no obstante, el atisbo de una masculinidad alternativa, más flexible, desde la que se acepta la importancia de los sentimientos, la ayuda externa y la renuncia a la búsqueda del poder como dominación femenina.

Masculinidad hegemónica vs masculinidad alternativa

Frente a la masculinidad hegemónica existe la masculinidad alternativa, que propone, por una parte, cuestionar los vicios y los perjuicios que la masculinidad hegemónica ha causado no solo a las mujeres sino también a los propios hombres, y por otra, plantear posibilidades de vivir una masculinidad menos abrasiva que favorezca relaciones equitativas.

Los estudios de la masculinidad, afirma Rodríguez (2006), "contribuyen a desmantelar la perspectiva del hombre como universal, acotándolo y contextualizándolo" (p. 39). Favorecen el visualizar los matices que conforman esta construcción identitaria (la de la masculinidad) y, en este sentido, rompen con la definición universalista

e inalterable respecto a lo que se cree que es o "debe" ser un hombre.

Lo anterior es uno de los mayores aportes que la novela *La sangre erguida* ofrece, puesto que Serna aborda de manera inteligente, con tono humorístico, temas tabú sobre la sexualidad masculina, como la impotencia sexual, la mercantilización del erotismo masculino, el acto volitivo y autónomo del pene respecto al deseo, pero también sobre la crisis identitaria que pueden experimentar algunos hombres, expuestos a las contradicciones de sus necesidades interiores frente a las impuestas o los estándares de una masculinidad hegemónica que impide la generación de relaciones erótico-amorosas sanas, basadas en la equidad y el respeto.

En Bulmaro Díaz, Juan Luis Kerllow y Ferrán Miralles su masculinidad se ve lastimada por una serie de circunstancias y condiciones que van mermando su autorrepresentación: En Bulmaro Díaz, por ejemplo, pesa su edad: "Me desprecia por viejo, pensaba, es demasiado joven para un cuarentón como yo, canoso y traqueteado por las parrandas" (Serna, 2010, p. 16); que no sea jefe: "Él no era un chalán, era un ingeniero mecánico titulado, y después de haber tenido su propio taller en México no podía ser achichincle de nadie" (p. 18); que ya no sea el proveedor de la casa y se exponga a que Romelia, en una suerte de empoderamiento machista actúe, como probablemente él hubiera actuado de ser el "jefe de familia": "Total, de tanto permitir insultos y malos tratos, ya tenía el amor propio insensibilizado como el brazo de un yonqui" (p. 142).

En el ánimo de recuperar su papel central en el hogar, Bulmaro vende de forma clandestina pastillas de falso viagra, pero es apresado por la policía barcelonesa. Esta experiencia resignifica su identidad masculina, porque, si bien no muestra una renuncia total a su estructura patriarcal y siempre expone una continua confrontación con los privilegios que ha perdido, sí modifica, por fuerza de las circunstancias, actitudes que antes no hubiera cambiado: se encarga de ir al súper a comprar los víveres, de cocinar, de limpiar el departamento, de lavar ropa, es decir, de las tareas domésticas del hogar en Barcelona. Ejerce también el rol tradicional que se le ha asignado a la mujer respecto a su permanencia en la esfera privada, y no pública. Al salir de la cárcel y comprobar que Romelia no le abandona ni le es infiel, Bulmaro se siente dispuesto a una relación más participativa y

menos dominante con su pareja, con lo cual se plantea el acercamiento al ejercicio de una masculinidad alternativa, sin que se concrete en la novela una total transformación.

Juan Luis Kerllow también afronta una serie de infortunios irreversibles; a partir de que conoce a Laila se crea una identidad falsa para cortejarla, mintiendo acerca de su verdadera profesión (se hace pasar por un postdoctorante en genética celular). Descubierto, entra en depresión y es internado en un hospital psiquiátrico, situación que se agrava cuando se conoce a través de la prensa que no pudo cumplir su contrato como estrella porno, debido a la pérdida de sus atributos.

En un periodo muy corto los pilares sobre los que fundaba su masculinidad se le derrumban a Kerllow:

> Llevaba dos semanas recluido en la clínica sin recibir la visita de ningún amigo. Era un piantado grotesco a quien la gente rehuía por higiene mental. Solo sus viejos lo habían llamado una vez, para preguntarle cómo iba el tratamiento, pero no habían sido capaces de tomar un avión para venir a verlo. [...] Pensarían, sin duda, que un hombre con sus antecedentes nunca podría ser un marido cabal y estaba pagando los excesos de una vida crapulosa. (Serna, 2010, p. 264)

Esta serie de vicisitudes desarma todo el aparato racional de Juan Luis, le hace tomar conciencia de su soledad y vulnerabilidad; pone a flor de piel las emociones que por tanto tiempo había reprimido. Desde esta perspectiva, descubre que la vivencia de la masculinidad dominante tiende a nulificar la autenticidad en los vínculos afectivos.

Cuando Juan Luis Kerllow se percata de su insatisfacción, cambia su percepción de lo masculino: si en principio se orgullecía de ser un producto de la industria porno, después cree que: "Sexo había tenido de sobra, ahora buscaba magia, epifanías, iluminaciones" (p. 267). Aspira, así, a una relación monógama, un matrimonio consolidado con Laila y la ilusión de procrear una hija. Supera su crisis encontrando expresiones alternativas a la masculinidad hegemónica.

Este bagaje emocional que reflejan los personajes protagónicos de la novela emerge precisamente a partir de las crisis de sus identidades como hombres; se proyecta un intento de reconciliación

entre los mandatos de lo que la sociedad les exige en el "deber ser" y entre lo que "son o quisieran ser" más allá de las exigencias de una masculinidad dominante. En este punto se integra también Ferrán Miralles, su personalidad es la máxima representación de una identidad neurótica ante la insatisfacción de su actividad sexual, desde el esquema de la masculinidad dominante:

> La deificación del sexo, en mi caso, tuvo el pernicioso efecto de hacerme confundir el placer con el deber. Educado bajo la tutela erótica de James Brown y James Bond, me creía obligado a ser una máquina de follar, un prodigio de virilidad con suficiente destreza y vigor para satisfacer a las ninfómanas más voraces. (Serna, 2010, p. 30)

La crisis identitaria de Ferrán, en cuanto a su masculinidad, lo sitúa en la desesperanza y la soledad. Después de resolver su problema de impotencia sexual y de tener múltiples amantes, de ser parte indirecta de un suicidio, de participar en excesos orgiásticos, de perder su empleo, de intentar un homicidio, de ser encarcelado, Miralles expresa un conflicto de personalidad que se debate entre él y la personalidad que crea como Amador Bravo. Este conflicto lo llevará directo al psiquiátrico:

> Amador Bravo sigue vivito y coleando [...]. Es él quien me habla al oído, yo solo le tomo el apunte. Tal vez por eso me había resistido a evocar los traumáticos episodios de mi caída en desgracia: ese colofón no le agrada al macho arbitrario que llevo en mí. Pero espero que ahora [...] pueda renunciar a esa personalidad para escribir desde el fondo del corazón, con la voz humilde y contrita del pobre diablo que siempre fui. (Serna, 2010, p. 306)

La confesión de la que somos partícipes, porque Ferrán nos narra su historia a través de su diario personal, es la antesala de lo que anuncia una posible recuperación. Ferrán reconoce con humildad los perjuicios que esta patología ha causado a terceros y a él mismo; a partir de esta aceptación, se presume un cambio para vivir de forma alternativa otras maneras de ser hombre. Los varones que, como los personajes de la novela en cuestión, rompen los paradigmas de una tradición machista, si bien no en todos los casos por voluntad

sino forzados por las circunstancias que se les presentan, abren un amplio campo dialogal respecto a los supuestos que giran en torno al funcionamiento de la masculinidad hegemónica y algunos de sus estereotipos.

Ferrán Miralles, de herencia franquista, es el personaje más patológico de la novela, que refleja de manera contundente la neurosis social respecto a lo que en palabras de Enrique Serna es "el afán de convertir el rendimiento sexual en una cuestión de honor" (Junco, 2010). Detrás de la inestabilidad de los personajes protagónicos de *La sangre erguida*, como apuntan Hernández y Arriarán (2014), existen modelos socioculturales que marcan su trayectoria; podría decirse que son la pauta que condiciona la asunción de un modelo u otro de masculinidad, sin que esto signifique que no se pueda deconstruir como parte del sentido cambiante, ajustable, de la identidad.

Es importante destacar que la novela de Serna, desde su mismo título, focaliza la atención en el ámbito de la masculinidad y recurre a la metáfora de "la sangre erguida" para señalar al falo erecto como representación de un orden social basado en la falocracia. La búsqueda obsesiva de la potencia viril por parte de los personajes protagónicos, desde el ámbito de la sexualidad, se expone en la novela como un intento desesperado por mostrar al falo como extensión de la hegemonía, el dominio, el control, enclavados en el discurso tradicional de la masculinidad. De ahí la trascendencia de que la novela esté situada en tiempos de la consolidación del viagra, un tiempo de especiales implicaciones simbólicas para la sexualidad masculina. Sin lugar a dudas, Serna observa la transición del siglo XX al XXI como una época más que sugerente para mirar con ojo agudo un momento de contradicciones, de pérdidas y ganancias, para los géneros.

Conclusiones

La sangre erguida, desde las múltiples lecturas que puede proponer, perfila el discurso de la masculinidad hegemónica en los tres personajes protagónicos al subrayar los estereotipos masculinos dentro de la tradición patriarcal. Esta intención de énfasis hace que los personajes y los motivos que atañen a sus circunstancias se aprecien caricaturizados en la hiperbolización de defectos y vicios que la masculinidad hegemónica ha desarrollado en las relaciones no solo de los hombres con las mujeres sino también de los hombres con los hombres y de los hombres consigo mismos.

Ferrán Miralles, Bulmaro Díaz y Juan Luis Kerllow personifican una masculinidad hegemónica que se viene a menos hasta estallar en crisis y que, empujados por diversos factores, se aproximan, apenas, al atisbo de una masculinidad alternativa; un intento de la expresión masculina por forjar una relación equitativa con la pareja, de externar los sentimientos, de permanecer en diálogo con el otro, de librarse del esquema de ser hombre dentro del "deber ser" del discurso dominante tradicional. Como prueba, tenemos la resolución en las historias de Bulmaro Díaz y su pareja Romelia, y de Juan Luis Kerllow y su esposa Laila. En ambos casos se percibe un cierto cambio en las identidades masculinas respecto a la conversión interna que experimentan tras las diversas crisis que sufren. Los personajes intentan dejar a un lado los viejos moldes de la masculinidad hegemónica para expresar de forma más humanizada su derecho a ser, aunque sin llegar a una conversión total de su masculinidad hegemónica, pues tal cambio de paradigma no puede darse de manera inmediata y sin las consabidas resistencias.

La tragicomedia, el género que por antonomasia define la propuesta narrativa de Enrique Serna, es, en el mejor de los casos, la forma más contundente para expresar un tema que puede resultar ríspido o doloroso, incluso, para una parte de los lectores (dígase hombres o mujeres), pero al mismo tiempo cómico por los excesos y absurdos en que incurre el género humano para ocultar su fragilidad. Presentar a tres personajes que representan algunos de los más íntimos temores masculinos a través de un humor que ridiculiza los estigmas, provoca risa, compasión, vergüenza, y, a la vez, motiva a una profunda reflexión en torno a los valores de la hegemonía dominante, con la necesidad de que el discurso crítico trascienda a la acción.

Como género polifónico, la novela es una expresión fehaciente de las preocupaciones que aquejan a una época determinada. En el caso de la novela de Serna, nos acercamos al despliegue de un discurso emergente en el arranque de un nuevo siglo lleno de avances científicos y tecnológicos, en el que ya es inexorable la reconfiguración de las relaciones humanas a partir de la expresión de nuevas masculinidades. *La sangre erguida* entra en diálogo, pues, con este nuevo discurso para confirmar que la literatura como expresión artística da testimonio de "las metamorfosis de la sensibilidad colectiva" y, también, de las incertidumbres, de los ideales que aún no se cumplen.

Referencias

Acosta A., M. T. y Uribe P., F. J. (2007). Masculinidad, adolescentes y representación social. En R. Montesinos (Coord.), *Perfiles de la masculinidad* (pp. 147-179). México: UAM-I/ Plaza y Valdés.

Bastide, R. (2006) [1948]. *Arte y sociedad* (Trad. Luis Alaminos y Ricardo Rubio). México: Fondo de Cultura Económica.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina* (Trad. Joaquín Jordá). Barcelona: Anagrama.

Connell, R. (2015). *Masculinidades.* México: UNAM.

García R., F. (31 de diciembre de 2010). *La sangre erguida*, de Enrique Serna. *Letras Libres*. Recuperado el 2 de julio de 2019, disponible en https://www.letraslibres.com/mexico/libros/la-sangre-erguida-enrique-serna

Hernández A., E. y Arriarán, S. (2014). La representación de la diversidad sexual. *La sangre erguida* (pp. 94-101). México: Bonilla Artigas Editores.

Junco, J. E. (14 de agosto de 2010). *Entrevista al escritor mexicano Enrique Serna (primera parte)*. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=c-prSjQvXeI

Kimmel, M. S. (1997) [1994]. Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En T. Valdés y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis* (pp. 49-62). Santiago, Chile: Isis Internacional/ Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Montesinos, R. (Coord.). (2007). Cambio cultural, prácticas sociales y nuevas expresiones de la masculinidad. *Perfiles de la masculinidad* (pp. 17-45). México: UAM-I/ Plaza y Valdés.

Munguía M., H. (2012). La polémica entre lengua popular y lengua literaria. Relaciones con la risa. *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)* (pp. 23-70). México: Bonilla Artigas Editores.

Olachea, R. (2016). La erección masculina como metamorfosis. La obsesión fálica en *La sangre erguida. La crueldad cautivadora. Narrativa de Enrique Serna* (pp. 157-169). Guadalajara, Jalisco: UABS.

Portalatín, B. G. (14 de junio de 2013). La impotencia sexual también golpea a los jóvenes. *El Mundo*. Recuperado el 3 de agosto de 2019, disponible en https://www.elmundo.es/elmundosalud/2013/06/13/noticias/1371149174.html

Ramírez R., J. C. (2006). ¿Y eso de la masculinidad? Apuntes para una discusión. En G. Careaga y S. Cruz Sierra (coords.), *Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía* (pp. 31-56). México: UNAM/ Programa Universitario de Estudios de Género.

Serna, E. (2010). *La sangre erguida*. México: Seix Barral.

Téllez, A. y Verdú, A. D. (2011). El significado de la masculinidad para el análisis social. *Revista Nuevas Tendencias en Antropología, núm. 2.* Recuperado el 6 de junio de 2019, disponible en http://www.revistadeantropologia.es/Textos/N2/El%20significado%20de%20la%20masculinidad.pdf

Cuerpo, identidad y subjetividad en *El cuerpo en que nací*

Socorro García Bojórquez
Patricia del Carmen Guerrero de la Llata

El cuerpo en que nacimos no es el mismo en el que dejamos el mundo. No me refiero solo a la infinidad de veces que mutan nuestras células, sino a sus rasgos más distintivos, esos tatuajes y cicatrices que con nuestra personalidad y nuestras convicciones le vamos añadiendo, a tientas, como mejor podemos, sin orientación ni tutorías.

El cuerpo en que nací, Nettel

Los individuos somos portadores de derechos, de obligaciones, de percepciones culturales propios de sociedades que presentan contradicciones entre la racionalidad y los afectos. Estamos expuestos a formas de acción social que ponen en *jaque* nuestras representaciones imaginarias sociales heredadas, que parecen inadecuadas para comprender lo que la posmodernidad traduce como lo afectivo, lo ético, lo útil, lo humano. La narrativa de Nettel capta la emergencia de nuevos imaginarios, de individuos con gran capacidad de fluidez, de inestabilidad que conforman los diferentes discursos y se adaptan a las distintas exigencias sociales y son estas exigencias las que propician la búsqueda de un exterior constitutivo en la subjetividad. Guadalupe Nettel es una escritora mexicana que nace en 1973. Ganadora de galardones como el Premio Herralde de la Novela, que obtuvo en 2014 con la obra *Después del invierno;* el Premio de Narrativa Breve Ribera del Duero en 2013, con el libro de cuentos *El matrimonio de los peces rojos;* el Premio alemán Anna Seghers en 2009, entre otros. Es autora, además de obras como *Les jours fossiles* (2003), *Pétalos y otras*

historias incómodas (2008), *El Huésped* (2006) y *El cuerpo en que nací* (2011). Esta última obra es el motivo de este texto.

El cuerpo en que nací es una novela de autodescubrimiento –y/o ensayo autobiográfico- que muestra una reconstrucción narrativa en la que la percepción de la realidad deviene en experiencia, razón y construcción del ser. Se observa, desde el sillón de una psicoanalista, la infancia de una niña que nace con una anormalidad en uno de sus ojos y una tendencia a tomar posturas corporales no aceptadas por convenciones sociales; se presta atención además a los esfuerzos que hace su familia por corregir lo que considera defectos en el cuerpo de la niña. Las propiedades corporales son productos sociales que se aprehenden a partir de categorías de percepción y de los discursos sociales (Bourdieu, 1986, p. 185) y en muchas ocasiones deviene en conflicto con el propio cuerpo. Esto se convierte en problema porque, de acuerdo con Bourdieu, al cuerpo se le instala en una belleza hegemónica que indica que lo corporal *debe ser* objeto de deseo.

La narradora protagonista recuerda con cierto sentido del humor desde un presente adulto y relata con un lenguaje sencillo la intimidad de una infancia inocente y de una juventud abierta a los placeres que se fundamenta sobre las estructuras sociales en que se construye el sujeto a partir de las relaciones familiares, como se verá más adelante. Nettel describe esta novela como "un mapa, un mapa donde están escritas las claves de mi literatura, de donde vienen mis obsesiones por el monstruo, la belleza insólita, por la ceguera y la vista" (2014)[1]. En *El cuerpo en que nací,* la protagonista, sin nombre, percibe sistemas sociales complejos de movilidad y presta atención a la vida de los sujetos móviles que la rodean, a la de los sujetos que se encuentran al límite, a la de los que son interdependientes y vulnerables, así como también a las interacciones que hay entre ellos. Son actantes que se mueven entre estructuras sociales (como la vida sexual abierta de sus padres, el divorcio, la prisión, y la adaptabilidad de la vida de éstos a nuevas situaciones) y entre geografías (como la movilidad académica, la migración).

[1] Traducción propia de «Ce livre est comme une carte, un plan où sont inscrites les clés de ma littérature, d'où viennent mes obsessions, pour le monstre, la beauté insolite, pour la cécité et la vue.» en Guadalupe Nettel: «Ce livre est une carte de ma littérature» Entrevista realizada por Alain Nicolas Jeudi, el 15 de mayo de 2014 en *L'HUMANITÉ.fr*.

Es cierto que las obras literarias no son un simple reflejo de la realidad, pero también es cierto que estas contienen representaciones que, a través del discurso, de caracterizaciones y de acciones, aluden a la condición humana de un determinado período. La novela señala nuevos espacios y sujetos en movimiento tanto físico como simbólico. Estas nuevas formas de acción social son emuladas y representan un tránsito en los imaginarios sociales que intentan comprender no solo lo nuevo de la sociedad actual, sino también las otras formas de ver lo lícito, lo ético, lo humano[2]. En palabras de Arfuch, "No hay identidad fuera de la representación, de la narrativización -necesariamente ficcional- del sí mismo, individual o colectivo" (2005, p. 24).

El objetivo de este capítulo es explicar la manera en que la protagonista de la novela de Nettel se identifica a sí misma a partir de la narración de la percepción subjetiva de su cuerpo y de su sociabilización al constituirse. A través del estudio de la subjetividad se puede destacar que la realidad del personaje tiene no solo elementos comportamentales externos que condicionan su *estar aquí*, sino que también requiere de un *ser aquí* que le permite *estar aquí*, y ese ser está conformado tanto por elementos externos como internos: las prácticas (externas) van acompañadas de referentes ideológicos internos, de estados psicológicos que se actualizan con cada experiencia y condicionan la interacción con el resto de los personajes. Se entiende entonces que la subjetividad narrada desde el cuerpo es definida por la experiencia de quien narra así como por la dinámica que ofrece la otredad en su momento. El elemento subjetivo es determinante entonces para la sociabilidad, pero lo social, en gran medida, determina también lo subjetivo.

[2] Aun cuando la literatura no sea la realidad en sí, por ser un producto de prácticas sociales, se reconocen en ella elementos de la realidad misma como creencias, valores, afectos, prácticas e imaginarios.

Identidad y performatividad

La novela inicia con el epígrafe de un fragmento de *Song* de Irwin Allen Ginsberg[3]: "Sí, sí, eso es lo que quería, siempre quise, siempre quise, regresar al cuerpo donde nací"[4]. Divide la novela en seis apartados, pero sitúa su historia en tres etapas: su infancia y adolescencia en la Ciudad de México, su adolescencia y juventud entre Aix-en-Provence y su adultez de vuelta a la Ciudad de México. El relato empieza en los años sesenta-setenta, años en que transcurre la infancia de la protagonista y termina en los años ochenta, durante su juventud adulta. Todos estos años pueden verse como etapas del proceso de la constitución de sí misma.

La constitución del sí mismo tiene que ver con el reconocimiento que los demás hagan de la persona, con sus interacciones, con las experiencias sentidas entonces y razonadas ahora y con la reconstrucción que se haga de todo ello a partir del discurso. Ese discurso construido precisa de un reconocimiento intersubjetivo que posibilita su deconstrucción a partir de la creación de un exterior constitutivo que cuestiona las normas sociales y le permite ser consciente de su performatividad, comprende sus identidades, y acepta su cuerpo y su subjetividad[5]. Siguiendo a Butler, la performatividad es un mecanismo lingüístico que produce lo que nombra al tiempo que produce aspectos ontológicos y materiales sobre nuestras vidas. Es una "práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra" (2002, p. 18). La voz narrativa en cada momento busca identificarse. Giménez (2012) explica que un proceso de identificación, como articulación simbólica con el otro, se puede presentar de tres maneras: a) a partir de la narración biográfica, b) a partir de los atributos idiosincrásicos o relacionales y c) a partir de la pertenencia a los colectivos o a las instituciones. Retomaremos estos tres incisos para estructurar el capítulo, pues en la narración biográfica de

[3] Irwin Allen Ginsberg (1926-1997) poeta estadounidense y figura emblemática de la contracultura.

[4] Traducción propia de "Yes, yes that's what I wanted, I always wanted, I always wanted, to return to the body where I was born."

[5] En referencia al exterior constitutivo de Butler. Se refiere a esa *zona de confort* que los individuos construyen para coexistir al margen de los valores culturales hegemónicos, como se verá más adelante.

Nettel se pueden observar las tres maneras de articular un proceso de identidad propuestas por Giménez.

Narración biográfica

Siguiendo los pasos que explica Giménez (2012) para llevar a cabo un proceso de identificación simbólica con el otro, en la novela se narra la vida de la protagonista a la Doctora Sazlavski. Nos situamos, entonces, frente a un relato que analiza una historia de vida en un segundo nivel de interpretación (Ricoeur, 1989, pp. 41-42), es decir, la del analista respecto a la de la voz narrativa que habla sobre sí misma y que ofrece una apropiación subjetiva y volitiva del narrador en tensión con la intersubjetividad de un entorno que estimula su interpretación. El papel del personaje de la doctora permite a la protagonista comprender su subjetividad, así como su identidad, frente al análisis de lo cultural. En voz de la autora, la Doctora Sazlavski "es un guiño al lector, porque el lector siempre está psicoanalizando, y más si se trata de un relato autobiográfico. Era como decirle 'bueno, ya que me vas a psicoanalizar, te voy a llamar por tu nombre'; y ese nombre es el de la Dra. Sazlavski"[6]. Sin embargo, durante la narración solo cita el nombre de la doctora; no se aprecia una sesión en la que interactúe con la protagonista. La terapia en sí carece de credibilidad, pero, aunque la doctora no tiene voz, la estructura de intersubjetividad lingüística la obliga a participar con su presencia, percibida solo a través de la voz narrativa, quien busca en las respuestas de esa otra voz que no se oye, el sentido de su propia vida. El sí mismo se vuelve, entonces, un ejercicio de reflexión en su narración, de repetición y exclusión de normas y formas de ser.

Así a manera de confesión o declaración de hechos es cómo la voz en primera persona enuncia desde el presente determinados aspectos de su vida; por medio del recurso del *flash back* se observa un ir y venir entre el presente y el pasado que se articula a través de la figura simbólica del otro representado por la doctora. De esta forma, la confesión posee esa doble implicatura que subyace paralela al texto y

[6] Javier Mattio (2013) Entrevista a Guadalupe Nettel en la sección *La Vos*, de *La Voz* revista digital http://vos.lavoz.com.ar/libros/guadalupe-nettel-mi-generacion-ha-tenido-necesidad-revisar-infancia-emociones

que legitima una realidad del personaje narrador. De acuerdo con Ricoeur, "El sí del conocimiento de sí es el fruto de una vida examinada [...] y una vida examinada es una vida purificada, clarificada, gracias a los efectos catárticos de los relatos tanto históricos como de ficción transmitidos por nuestra cultura" (1996, p. 998). La protagonista se ve a sí misma como un sujeto que no embona en ningún lugar, con ningún grupo. Es marginal, aun cuando pertenece a una clase socioeconómica de nivel media-alta, y está en constante desplazamiento. La vulnerabilidad y la dependencia son rasgos que constituyen la subjetividad, y su enfrentamiento con las normas sociales la orilla a problematizar la propia identidad[7]:

> ...prefería acceder a mi casa, situada en el quinto piso, por la escalera del fondo y no por los ascensores donde uno podía quedar atrapado durante horas con algún vecino. En ese sentido –mucho más que en el aspecto físico– me asemejaba efectivamente a las cucarachas que generalmente caminan por los márgenes de las casas y los conductos subterráneos de los edificios. (Nettel, 2011, p. 23)

Parece un sujeto vulnerable que intenta establecer una relación de dependencia con la doctora; sin embargo, hay un aspecto ontológico en el hecho de representarse a sí misma y de presentarse a los otros a partir de una voz narrativa con distintos niveles de significación que le permite legitimarse a través de su propio discurso. Esto es necesario para pensar en la responsabilidad que tiene sobre su propia vida, así como su capacidad de acción ante eventos de exclusión y violencia. Su vulnerabilidad posibilita que reflexione acerca de las intersecciones de su propia identidad en contraste con la de los demás personajes.

[7] Bauman (1996,40) explica, apoyado en Kellner, que la identidad en el mundo posmoderno no tiende a desaparecer, que antes bien, se reconstruye y se redefine, que se convierte en una presentación teatral del yo. En esto coincide con autores que trabajan el *self* como Mead y Cooley, así como también con Goffman. Éste último piensa que las personas nos vemos obligadas por la presión social a actuar de determinada manera frente a los demás reprimiendo nuestros impulsos, para funcionar en sociedad. Utiliza la metáfora de la teatralización o actuación en la vida cotidiana al esfuerzo que hacemos por controlar nuestros impulsos y comportarnos según se espera de un individuo determinado en un entorno determinado.

Pertenencia a colectivos o a instituciones

Cuando se habla de pertenencia a colectivos, Giménez (2012) se refiere a la inclusión del individuo en algún grupo o institución con la que se vincula a partir de alguna filia que ejerce mediante un rol y que lleva consigo la subjetivación de prácticas, valores, creencias. La voz narrativa en la novela se presenta como la de una hija mayor en el contexto de una familia conformada por padre, madre y dos hijos. Es importante recordar que la voz narrativa pinta a sus padres como una pareja joven, de clase acomodada y los ubica en la Ciudad de México en 1970. Época de grandes cambios ideológicos. En la novela se explica que los padres viven su vida acorde con las nuevas ideas de su tiempo en cuanto a la apertura a la sexualidad, al uso de drogas. Contestan con naturalidad a preguntas específicas como:

> ¿para qué tiene la gente relaciones sexuales? –Para sentir placer –respondían al unísono los dos adultos [...] yo volvía al ataque: – ¿Pero qué quiere decir eso? –Algo que nos gusta mucho, como bailar o comer chocolates. ¡Comer chocolates! (Nettel 2011, pp. 17-18)

Los padres, autoridades dentro de la familia, contestan con naturalidad a las preguntas de los hijos, sin embargo, cuando los hijos intentan actuar acorde a las ideas de los padres, estos no se los permiten:

> Uno de mis juegos favoritos consistía en subir a saltos, de dos en dos, los escalones de barro y bajar resbalando por el barandal de hierro [... una] tarde, por una razón que no sabría explicar, la sensación se reveló sorprendentemente agradable. Era como un cosquilleo, justo arriba de la entrepierna, que exigía repetirlo una y otra vez, cada vez más rápido. [...] Lo último que se me ocurrió en ese momento fue relacionarlo con los largos y aburridos discursos de mis padres sobre las funciones del sexo. [...] con toda inocencia, le revelé a mi madre el motivo por el cual pasaba tanto tiempo en las escaleras de servicio y, para mi sorpresa (probablemente para la suya también, doctora Sazlavski), no le pareció ninguna buena idea que su hija se masturbara en un espacio tan expuesto. (Nettel, 2011, pp. 23-24)

Puede observarse el tránsito de la idiosincrasia a partir de la cual el personaje se desplaza y va conformando su modo de ser y estar en el mundo. La libertad sexual está en la idea de los padres, pero no pueden permitirla en los hijos. Sin embargo, la narradora convive con otros grupos, otras instituciones; por ejemplo, con la familia de sus amigas, donde observa en la práctica las ideas promulgadas por los padres:

> Los padres de Irene tenían la costumbre de ceder a sus impulsos sexuales delante de sus hijas sin importar el lugar de la casa en el que estuvieran. En una ocasión, a mí también me tocó verlos en pleno aquelarre [...] me quedé de piedra, mirando fijamente el espectáculo. [...]. Me pregunté si en ese momento los padres de Irene estaban haciendo a una cuarta hermanita o si solo era una forma de pasársela bien. Pero ¿cómo podía alguien «pasársela bien» de esa manera tan extraña? Sus movimientos se parecían más a los de una lucha cuerpo a cuerpo [...] ¿Qué relación podía tener esto con comer chocolates? (Nettel, 2011, p. 19)

Si entendemos con Giménez (1996) que la identidad es "un proceso subjetivo y frecuentemente auto-reflexivo por el que sujetos individuales definen sus diferencias con respecto a otros sujetos mediante la auto-asignación de un repertorio de atributos culturales, generalmente valorizados y relativamente estables en el tiempo", podremos explicar el conflicto y disenso de la voz narrativa que ve su historia en retrospectiva. Ella explica que:

> la libertad sexual terminó por perjudicar a mi familia cuando mis padres adoptaron una práctica muy de moda durante los años setenta: la entonces famosa «apertura de pareja». [...que] consistía básicamente en la abolición de la exclusividad –una regla a mi parecer fundamental para la preservación del matrimonio–. (Nettel, 2011, p. 27)

Admitir la subjetividad y su forma de acercamiento a otras personas permite reconocer los límites y las responsabilidades. En la novela se lee cómo el encubrimiento de algunas prácticas, son observadas por los padres solamente dentro del matrimonio, dentro de lo institucionalizado. Una vez que el matrimonio se disuelve, las prácticas en casa cambian:

> Mi madre estaba decidida a dejar atrás todas sus inhibiciones y a impedir que nosotros adquiriéramos las nuestras. Para eso, organizaba en casa actividades lúdicas en las que debíamos mover el cuerpo al compás de la música o modelar con barro y después embadurnar con éste nuestro cuerpo desnudo. (Nettel, 2011, pp. 33-34)

Así, se puede pensar que la autorrepresentación del sujeto en la novela, además de con el discurso se construye a partir de su experiencia encarnada o corporal dentro de una institución en crisis: su familia.

Atributos idiosincrásicos o relacionales

Los atributos relacionales son los hábitos, las actitudes, las capacidades, las características del cuerpo ya sean individuales o sociales. En ocasiones, los atributos pueden devenir en estereotipos o en prejuicios. Goffman (2006) explica que si los estereotipos son negativos, se transforman en estigmas. La protagonista nace con un atributo que la marca. En sus propias palabras: "Nací con un lunar blanco, o lo que otros llaman una mancha de nacimiento, sobre la córnea de mi ojo derecho" (Nettel, 2011, p. 5). Esta característica limita su sensación de libertad "El parche era color carne y ocultaba desde la parte superior del párpado hasta el principio del pómulo. [...] Llevarlo me causaba una sensación opresiva y de injusticia" (Nettel, 2011, p. 5). Esta característica en su cuerpo le permite compararse con otros para relacionarse e identificarse: "Recuerdo a una nena muy dulce que era paralítica, un enano, una rubia de labio leporino, un niño con leucemia que nos abandonó antes de terminar la primaria. Todos nosotros compartíamos la certeza de que no éramos iguales a los demás" (Nettel, 2011, p. 8). La vulnerabilidad, entonces es algo que une y permite la performatividad de un determinado tipo de identidad: una identidad necesaria que se piensa y reconstruye al relacionarse con, por ejemplo, los migrantes (Nettel, 2011, p. 104), las mujeres violentadas (pp. 91, 101), su madre abandonada (pp. 43-44), los niños con síndrome de Down (p. 41). Incluso afirma: "Ni los *nerds* se me acercaban. Otra vez había vuelto a ser una *outsider*, si es que alguna vez había dejado de serlo" (Nettel, 2011, p. 102).

Los actos performativos están anclados en el discurso, así la abuela puede asemejar la actitud de la nieta con la de "la Betty", una perra rebelde (Nettel, 2011, pp. 119-120) y los padres se empeñan en corregir sus anomalías físicas, sus "defectos de fábrica" (p. 9):

> Recuerdo que una tarde, durante una consulta al ortopedista –quien carecía a todas luces de conocimientos de psicología infantil–, se le ocurrió asegurar que mis esquiotibiales eran demasiado cortos y que eso explicaba mi tendencia a encorvar la espalda como si intentara protegerme de algo [...] mi madre adoptó como un desafío personal la corrección de mi postura, a la que se refería con frecuencia con metáforas de animales [...] –¡Cucaracha! –gritaba cada dos o tres horas–, ¡endereza la espalda! –Cucarachita, es hora de ponerse la atropina. (Nettel, 2011, p. 9)

Esto nos recuerda el texto de John Austin *Cómo hacer cosas con palabras* en el que el autor propone la noción de performatividad lingüística: su propuesta explica la manera en que el hecho de enunciar algo en ciertas circunstancias, permite que lo enunciado se transforme en un hecho, en un acto performativo, del que después hablan Derrida (1974), Foucault (1993) y Butler (2002). Bauman (1996) explica que la búsqueda de identidad se presenta cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos, de cómo situarnos en la gran variedad de estilos de vida o de la gran cantidad de pautas de comportamiento que debemos seguir ante la falta de reconocimiento social. La protagonista empatiza con un estilo de vida que se sitúa al margen del de los otros: "El caso es que me tomó del brazo, me levantó de la mesa donde comían los demás y me encerró en una habitación aparte –exactamente como se saca a un insecto indeseable de la casa para no tener que aplastarlo frente a los invitados–" (pp. 57-58). De esta manera, durante su relato de vida a la Dra. Sazlavski aparecen una gran cantidad de insectos a los que les teme (p. 58), pero no así a las cucarachas. Estas aparecen de manera constante como una confirmación de su ser (pp. 81-82, 134-135):

> A diferencia de los demás insectos, las cucarachas no me miraban con ojos agresivos y desafiantes, al contrario, parecían estar ahí para impedir que otros animales vinieran

> a molestarme. Por eso, cada vez que encontraba una en mi cuarto, en vez del nerviosismo de siempre me invadía una misteriosa calma. (Nettel, 2011, p. 66)

En la novela predominan dos discursos que contribuyen en mayor grado al proceso que constituye el fenómeno de la performatividad del sujeto: el de su madre y el de su abuela. Siguiendo con las ideas de Arfuch "la identidad —en singular— será vista entonces como un momento 'identificatorio' en un trayecto nunca concluido, en donde está en juego tanto la mutación de la temporalidad como la 'otredad del sí mismo'" (2005, p. 14). De esta manera la voz de su madre es una autoridad cuando está casada, pero luego se convierte en una autoridad en crisis y pierde peso; y entonces, la figura autoritaria de la abuela adquiere un lugar preponderante, tal es su autoridad que funcionaba incluso con otras personas: el entrenador de futbol no la aceptaba por ser mujer, y cuando su abuela fue a hablar con él, la acepta de inmediato. Así que, desde esa autoridad, las críticas hacia la protagonista eran también un acto performativo:

> la abuela criticaba constantemente mi forma de caminar y la manera en que movía mi cuerpo. Junto a ella, la actitud correctiva de mi madre resultaba un juego de niños. [...] Según ella, sobre mi espalda se estaba formando una joroba ya no semejante a la de una cucaracha sino a la de un dromedario. Llegó incluso a regalarme un corsé que yo refundí en el último rincón de mi clóset. También la consistencia de mi pelo rizado, [...] le parecía desaliñada cada vez que no lo llevaba estirado y recogido. Hasta mi forma de hablar era constantemente censurada por ella. (Nettel, 2011, p. 47)

Sus ideas se relacionan con sus hábitos, sus actitudes, sus capacidades y con las características de su cuerpo. Es importante recordar que, si bien durante los últimos dos siglos el acondicionamiento corporal ha estado presente en la formación del sujeto, durante la segunda mitad del siglo XX, adquirió características de forma, de regulación y control social.

Cuerpo y sociedad

El cuerpo es la representación material del sujeto que experimenta, que se piensa y que se siente. La protagonista percibe su cuerpo en contraste con un ideal social: la posición corporal que siempre le corrigen, el "defecto" en su ojo, su forma de vestir; es decir, se define a partir de atributos sociales negativos o estigmas (Goffman 2006). Constantemente se le trata de socializar, de vincularla a una filia determinada con roles específicos, lo que conlleva a la apropiación e interiorización de un complejo simbólico-cultural. La voz narrativa está en constante interacción con lo social que condiciona la construcción de lo interno.

> Yo era así a los seis años. Una niña incontinente que sucumbía a una especie de deseo por los muebles, los brazos del sillón, la orilla de la mesa, el borde frontal del lavamanos, los tubos de metal que sostenían los columpios. Aunque nadie me lo dijo, no tardé en comprender que el sexo no era únicamente una cuestión de placer como los chocolates: también podía ser la manera de lastimar de forma muy profunda y definitiva a otra persona. (Nettel, 2011, p. 24)

Lo comprende luego de enterarse de la violación de Yanina, la hija de una vecina (p. 26). Este evento marca también su existencia. La protagonista explica que aunque no se entera de manera directa, lo supone y de esta manera comprende también la inestabilidad, la incoherencia y la opacidad de las estructuras circundantes. Bauman define identidad como "una proyección crítica de lo que se demanda o se busca con respecto a lo que se es" (1996, p. 42) y explica que en el juego de la vida posmoderna, la resolución de vivir día a día y de describir la vida cotidiana como una serie de emergencias menores se convierten en los principios rectores de toda conducta racional (1997, p. 50). Butler explica que la identidad es un proceso que nunca acaba, que hay que ir haciendo y deshaciendo constantemente, un "acto diario de reconstrucción e interpretación" (1990, p. 97). La protagonista de *El cuerpo en que nací* explica:

> Lo que mi cuerpo exigía era sacar a través del ejercicio físico toda la ira que estaba generando. La ira hacia mi madre, que llamaba de vez en cuando desde un país remoto, la ira

> contra mi padre, que sin ninguna explicación había desaparecido del mapa, la ira contra esa anciana injusta que intentaba por todos los medios «bajar mis grandes ínfulas», como si mis circunstancias vitales no se hubieran encargado ya, y con gran eficacia, de hacerlo antes que ella. (Nettel, 2011, pp. 49-50)

Butler (2002) propone pensar la formación de identidades desde la deconstrucción y la performatividad a partir del discurso. Esta pertenencia posibilita la internalización de hábitos, de actitudes, de formas de pensar, de capacidades y características del cuerpo que son materia de lo social. Por ejemplo, cuando la protagonista logra entrar al equipo de futbol, gracias a la figura autoritaria de la abuela que se antepone a la del entrenador, su cuerpo la "sabotea" (p. 75):

> Lo primero que noté fue una hipersensibilidad en el área de los pezones que aumentaba con el roce de la camiseta y me impedía bajar el balón con el pecho. Cada vez que recibía un cañonazo en esa zona, el dolor me hacía caer al suelo. Sentí miedo, si esto llegaba a ocurrir en medio de un partido oficial, de inmediato empezarían a llover los gritos del oprobio, cosas como «¡Tetas, fuera de la cancha!», que ya había escuchado en otras ocasiones, sin más motivo que mi sola presencia. (Nettel, 2011, p. 75)

La protagonista señala lo previsto en las acciones de los sujetos constreñidos por reglas y rutinas del juego construidas desde lo masculino y la manera en que estas acciones responden a la necesidad de existir con un sentido.

De acuerdo con Hall, para poder conformar una identidad se necesitan fronteras: "las identidades se pueden fusionar como puntos de identificación y adhesión [Butler los llama elementos de cohesión y repetición…] solo debido a su capacidad de excluir, de omitir, [Lo que Butler llama elementos de exclusión] de dejar fuera lo abyecto" (2003, pp. 18-19)[8]. Aunque vemos coincidencia en ambos autores, en *Cuerpos que importan* se observa que los elementos de exclusión no

[8] Los puntos de identificación son también llamados puntos de sutura y constituyen la cadena de subjetividades en las que se construye el sujeto mediante el discurso que enuncia (Hall, 2003, p. 20).

son excluidos del todo, sino que configuran un "exterior constitutivo" (Butler, 2002, p. 26) que no es completamente ajeno sino que es producido en y por el mismo proceso de significación. Este exterior constitutivo es un espacio de subversión generado por el propio proceso performativo y tiene la capacidad de irrumpir en el espacio de lo definido y desestabilizarlo. Este espacio generado se observa en la subjetividad de la protagonista y en su manera de equilibrar las normas a partir de justificaciones sobre sus acciones en diferentes momentos de su vida. La protagonista razona la emoción desde un presente y se victimiza recurriendo constantemente a su condición de *outsider*. Goffman explica que la sociedad se organiza sobre dos principios: uno, el principio de que los individuos poseemos características sociales que permiten esperar de otros un trato apropiado; y otro, el de que un individuo que pretende tener ciertas características deberá tenerlas en realidad para ser valorado. Por eso, cuando un individuo proyecta una identidad presenta una exigencia moral a los otros de ser tratado de la manera que tienen derecho a esperar de las personas de su tipo. Los otros descubren entonces, que el individuo les ha informado acerca de lo que "es" y de lo que ellos deberían ver en ese "es" (Goffman, 2001, pp. 24-25). En la narración se expone una trama de asimilación de experiencias y de sociabilidad para argumentar la constitución de una identidad: ella se siente y proyecta la actitud de un sujeto marginado, hasta el momento en que se acepta. La protagonista reconoce casi al final de la novela que:

> Mis ojos y mi visión siguieron siendo los mismos pero ahora miraban diferente. Por fin, después de un largo periplo, me decidí a habitar el cuerpo en el que había nacido, con todas sus particularidades. A fin de cuentas era lo único que me pertenecía y me vinculaba de forma tangible con el mundo, a la vez que me permitía distinguirme de él. (Nettel, 2011, p. 171)

La voz narrativa autobiográfica se convierte en un acto imperativo del reconocimiento de una realidad social evidenciada por el narrador y manifestada en un tiempo lejano a los hechos. Es una configuración del sujeto a través de él mismo. Es decir, la protagonista presenta de manera explícita a partir de un discurso performativo,

una conformidad con su cuerpo, con su subjetividad y su identidad. Reconoce que en una expresión que se relata a sí misma se da en un proceso dialéctico entre la explicación (de la protagonista) y la comprensión (de los otros) para pensarse de una manera distinta.

Recapitulación

En *El cuerpo en que nací*, la protagonista sin nombre reconoce la vulnerabilidad e interdependencia que supone dejar de pensarnos como seres independientes y posibilita la construcción de identidades que se van forjando de manera temporal con los detalles de la vida diaria. Cada cuerpo asigna un significado subjetivo a los fenómenos sociales con el fin de hacerlos legibles, de distinguir realidades que dependen de representaciones humanas. Este proceso se da en gran medida a través de actos performativos, a través del lenguaje que les otorga sentido en el orden de las cosas y en el contexto de la vida cotidiana. La articulación simbólica con el otro que parte de la narración biográfica de la protagonista, en la que explica su idiosincrasia y la interacción con las ideas de colectivos o instituciones, visibiliza su subjetividad a través del uso del lenguaje, de la percepción de su cuerpo y del tiempo: presente en el *estar allí* y en el *estar aquí*. Estos últimos son referentes del espacio y el tiempo que confieren significado e historicidad a la experiencia vivida. Tal como lo anuncia en el epígrafe, tras una búsqueda constante de adaptación y aceptación, la protagonista logra la aceptación de sus identidades y su imagen a partir de la aceptación de su cuerpo, sin modificaciones y experimenta el retorno al cuerpo en que nació.

Referencias

Arfuch, L. (Comp.). (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Austin, J. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras.* Barcelona: Paidós.

Bauman, Z. (1996). De peregrino a turista o una breve historia de la Identidad. En Hall, S. y du Gay, P. (Comps.), *Cuestiones de identidad* (pp. 40-68). Madrid: Amorrortu.

Bourdieu, P. (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. *Materiales de Sociología Crítica*. Madrid: Ed. La Piqueta.

Butler, J. (1990). Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault. En Soley-Beltrán, P. y Sabsay, L. (Eds.), *Judith Butler en disputa. Lecturas sobre la performatividad* (pp. 101-133). Madrid: Egales.

(2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo".* Buenos Aires: Paidós.

(2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Cano A., M. (2014). Transformaciones performativas: agencia y vulnerabilidad en Judith Butler. *Oxímora. Revista de Ética y Política,* 5, 1-16.

Derrida, J. *(*1974). *Los márgenes de la filosofía.* Madrid: Cátedra.

Foucault, M. (1993). *Historia de la Sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.

Giménez M., G. (1996). La identidad social o el retorno del sujeto en Sociología. En *Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad. III Coloquio Paul Kirchhoff*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

(2000). Materiales para una teoría de las identidades sociales. En Valenzuela A., J. M. (Coord.), *Decadencia y auge de las identidades*. México: El Colegio de la Frontera Norte, Plaza y Valdés.

(12 de marzo de 2012). *La cultura como identidad y la identidad como cultura*. En el 3er. Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales, Guadalajara. Recuperado de https://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf

Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Argentina: Amorrortu.

(2006). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hall, S. (2003). ¿Quién necesita la identidad? En Hall, S. y du Gay, P. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural.* Buenos Aires: Amorrortu.

Jeudi, A. N. (15 de mayo de 2014). Guadalupe Nettel : « Ce livre est une carte de ma littérature ». Entrevista publicada en *L'Humanité.fr*. Recuperado de https://www.humanite.fr/guadalupe-nettel-ce-livre-est-une-carte-de-ma-litterature-529144

Kennerh, J. G. (2006). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo.* Barcelona: Paidós.

Nettel, G. (2011). *El cuerpo en que nací*. Barcelona: Editorial Anagrama. Recuperado de www.anagrama-ed.es

Ricoeur, P. (1989). *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Editorial Docencia.

(1995). *Tiempo y narración, III. El tiempo narrado*. Madrid: Siglo XXI.

(1996). *El sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.

"La rueda del hambriento" de Rosario Castellanos: una lectura sobre la crisis de la interculturalidad

Adriana Chamery García
Krishna Naranjo Zavala

En el mundo contemporáneo, reconocer la interculturalidad es clave para comprender la complejidad en la coexistencia de diversas culturas dentro de un espacio geográfico. La discriminación y la desigualdad social, entre otras problemáticas sociales, alimentan una perspectiva hegemónica de qué es el mundo y cómo debería afrontarse. La literatura permite asomarnos a un sinfín de representaciones en relación con la interculturalidad que implica concebir la interacción entre la obra literaria con la dimensión social de la que surge y, considerando la participación de sus lectores, a la que regresa. Nos proponemos identificar los contrastes sociales entre dos tipos de personajes: mestizos e indígenas. Situación que nos lleva a pensar en la interculturalidad a partir de "La rueda del hambriento" de *Ciudad Real*, (1960) de Rosario Castellanos. Considerando además que los espacios representados en el libro de cuentos reflejan a San Cristóbal de las Casas, Chiapas, dato que nos adentra en condiciones sociales y culturales específicas. El espacio es determinante en el trabajo de Rosario Castellanos porque juega un papel doble: como contexto de producción y representación[1].

[1] El trabajo que presentamos retoma apartados de la tesis, *La interculturalidad en el espacio social de tres cuentos en Ciudad Real de Rosario Castellanos* de Adriana Chamery García, quien obtuvo el grado de Maestra en Literatura Hispanoamericana, el 16 de enero de 2018, en la Universidad de Colima. La asesoría estuvo a cargo de Krishna Naranjo Zavala y la co-asesoría del Dr. Omar David Ávalos Chávez. Cabe señalar que el texto fue ajustado y modificado para los fines de este proyecto editorial.

Con este marco, se analizará desde la interculturalidad, en sus aspectos positivos y negativos, categorías propuestas por Pierre Bourdieu como habitus, campo social y capital simbólico en "La rueda del hambriento". Asimismo, este análisis va de la mano con una revisión del contexto etnográfico literario del cuento. Se pretende responder algunas interrogantes que enfatizan el proceso hermenéutico: ¿es posible plantear un modelo de multiculturalidad mediante la narrativa de Rosario Castellanos? Cabe aclarar que nuestra propuesta lectora es extender la narrativa de Castellanos hacia una discusión de la interculturalidad contemporánea; partir del texto literario hacia la dimensión social real, en tanto el texto posee complejas y profundas vías de interpretación desde el campo de la antropología o sociología.

1. Los entornos de la escritura

Para estudiar la obra de Rosario Castellanos a la luz de los planteamientos señalados, es necesario detenernos en la autora y su contexto. Máxime en la escritora mexicana cuya literatura se gesta desde determinados enclaves sociales y políticos que se reflejarán en su narrativa e incluso en su poesía. Como en el trabajo rulfiano, el de Castellanos se explica, por decirlo así, en un doble juego. Primeramente, en su nivel ficcional en tanto universo en sí mismo, fincado en representaciones y símbolos y, por otra parte, en diálogo con los contextos de un México atravesado por la Revolución Mexicana y los conflictos agrarios. Aunque nació en la Ciudad de México en 1925, Castellanos vivió su infancia y adolescencia en Comitán, Chiapas, sitio que forjó en ella una conciencia de clase en el sentido de asumir que pertenecía, sin desearlo, a una sociedad opresora de terratenientes cuyas tierras habían sido arrebatadas a los indígenas.

Además de la tensión agraria, también las condiciones de injusticia y pobreza que ceñían a la población indígena, fueron preocupaciones de la filósofa. Desde el reparto agrario durante el cardenismo hasta la matanza de los estudiantes en la plaza de Tlatelolco en 1968 o los temas de corte feminista, dibujan las vertientes temáticas de su obra. Una honda raíz social destacó en su narrativa; en su libro de cuentos *Ciudad Real*, (1960) se exponen situaciones que atañen a los indígenas las cuales marcan una línea divisoria entre ellos y los *caxlanes*, término que indica a los mestizos. Al respecto, Rita Dro-

mundo nos aproxima a la infancia de Castellanos donde germinó esta percepción sobre su realidad inmediata:

> Fue una niña solitaria marcada por la muerte de su único hermano, de la que se creyó culpable [...] Hija de un hacendado, Rosario vivió en carne propia y en la de los indios, tan queridos por ella, la discriminación y el abuso; disimulados para ella y su madre, muy marcados y en muchas ocasiones brutal para los indígenas, en especial para las mujeres, a quienes dedica gran parte de su obra narrativa. Se sentía culpable por pertenecer al grupo de los blancos ricos y explotadores, por eso cuando murieron sus padres comía frugalmente como los indios y les regaló sus tierras (2010, s/f).

La observación del entorno y la creación literaria se tejen en su obra prolífica que abarcó todos los géneros. No olvidemos una faceta significativa de su compromiso social: la creación del Teatro Petul en la década de los cincuenta. Carlos Montemayor (2001) ubica este trabajo como clave en la difusión del teatro que, con objetivos didácticos, se llevó a comunidades indígenas tzeltales y tzotziles de Chiapas.

Ahora bien ¿cómo dialoga *Ciudad Real* con su contexto de producción? Contexto representado, también, en cada cuento. Años antes de la publicación del libro, la autora, luego de estudiar en España regresa a Chiapas y se desempeña como promotora cultural, directora del Teatro Guiñol en el Instituto Nacional Indigenista, dirigido en aquel entonces por Alfonso Caso en San Cristóbal de las Casas. Lo que expone su cercanía e interacción con los indígenas del sureste mexicano. *Ciudad Real* se compone de diez cuentos que capturan la realidad de San Cristóbal de las Casas: 1) "La muerte del tigre", 2) "La tregua", 3) "Aceite guapo", 4) "La suerte de Teodoro Méndez Acúbal", 5) "Modesta Gómez", 6) "El advenimiento del águila", 7) "Cuarta vigilia", 8) "La rueda del hambriento", 9) "El don rechazado" y 10) "Arthur Smith salva su alma".

El título del libro exige advertir que *Ciudad Real* es uno de los nombres que ha tenido San Cristóbal de las Casas. De acuerdo con el Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas, esta ciudad chiapaneca fue llamada Ciudad Real durante el periodo colonial, cuyo santo patrono corresponde, justamente, a San Cristóbal. Su

nombre original es Jovel y, en náhuatl, Hueyzacatlán. Tengamos en cuenta que se anexó al Reino de Guatemala a partir de la Intendencia de Ciudad Real de Chiapas que crea el rey Carlos III. No obstante, la provincia de Ciudad Real de Chiapas se anexó a México en 1823 (Santiago, 1986). San Cristóbal de las Casas es una ciudad que se caracteriza por su tendencia conservadora derivada de sus raíces españolas.

A los oriundos del lugar se les llama "coletos", mestizos. Esta condición se expresa no solamente en la identidad sino en diversas expresiones culturales como en la gastronomía. Hernández y Zamora (2018), sitúan a San Cristóbal de las Casas en una dinámica social marcada por las relaciones entre indígenas y mestizos de diversos orígenes. Quienes se consideran coletos generalmente subrayan una descendencia directa de los españoles; asimismo, los investigadores identifican que, dentro de esta estructura social, los mestizos y sus asentamientos urbanos se han expandido desde el centro hacia las afueras debido a "la ocupación espacial como la invasión de predios o la compra-venta de terrenos adquiridos por la población indígena desplazada de sus comunidades, con lo cual se generan procesos de etnicidad en el ámbito de la pluriculturalidad [...]" (pp. 136-137). Es así como Rosario Castellanos, desde el título, concede a sus lectores el principal derrotero temático del libro: la evidencia de la colonización en San Cristóbal de las Casas.

2. Una lectura "La rueda del hambriento", de Rosario Castellanos

¿Qué se entiende por interculturalidad? Hoy en día el término es de uso común; se constata sobre todo a partir de la segunda década del presente siglo, en la diversidad de culturas en coexistencia. El flujo constante de personas de un lugar a otro, los avances tecnológicos y los medios de transporte, por nombrar algunos elementos, han propiciado una comunicación global cuyo proceso dinámico impacta, desde luego, en los mercados, sociedades y culturas. De igual manera, se visibilizan distintas visiones de mundo que provienen de todo este espectro. No obstante, la buena convivencia entre sociedades y culturas llega ser una excepción. La no aceptación de la diferencia detona en racismo, al no reconocer o invalidar las *otras* formas cul-

turales, diferentes a la propia; excluyendo, desde luego, a las llamadas minorías. Es necesario entender que el multiculturalismo se da de manera compleja; para Luis Guerrero, en el prólogo de Ética, hermenéutica y multiculturalismo (compilado por Lazo, 2008):

> Cada región del mundo tiene su peculiar diversidad cultural. No es igual el multiculturalismo centroeuropeo que el Europa del Este; no son iguales las formas culturales del emigrante latinoamericano en Estados Unidos que del asiático, o que de los africanos de Europa; no es igual el problema de la diversidad cultural de los indígenas en México, al de las personas de color en Estados Unidos. Cada región tiene su propio entorno multicultural, con sus respectivos problemas históricos y actuales. En la mayoría de los casos existe un importante retraso histórico de comprensión, de formas políticas y sociales que respeten su identidad. (Guerrero, 2008, p. 13)

En nuestro país se puede observar la multiculturalidad en amplios sentidos, por ejemplo, en la pervivencia de idiomas originarios. Además, en la convivencia de culturas que comparten determinados territorios: Ciudad de México, Jalisco, Oaxaca, Chiapas, entre otros. Sin embargo, esta profusión cultural en nuestro país ha enfrentado una permanente marginación por parte del Estado Mexicano. Alcalá (2008) apunta que la responsabilidad social debe detenerse en un reconocimiento a la diversidad de culturas, de lenguajes y sujetos en tanto estos elementos han conformado, históricamente, al México multicultural. Forman parte de la memoria y del presente.

Ahora bien ¿cómo podemos definir la interculturalidad? Partimos de la noción de Alcina (2003): "interculturalidad es la interacción entre culturas, de una forma respetuosa, donde se concibe que ningún grupo cultural esté por encima del otro, favoreciendo en todo momento la integración y convivencia entre culturas" (p. 23). Como mencionamos líneas arriba, esta concepción se aleja de la realidad. El que cierto grupo desee imponer su visión de mundo en cualesquiera de sus aspectos: religioso, lingüístico, económico, obedece en gran medida a la concepción propia del sujeto enmarcado en un contexto histórico-social.

La visión eurocentrista fortaleció, en el siglo XV, los ímpetus colonizadores y países como España, Inglaterra y Francia se enfilaron hacia la conquista de "nuevas" tierras a fin de expandir sus dominios. Producto de las denominadas conquistas fue el mestizaje. La industrialización que nació en Europa conllevó a la nueva concepción de sujeto, aunado al derrocamiento de las monarquías y, por otro lado, el germen del capitalismo. En este sentido, para Marx, la relación amo-esclavo se transformó en la de obrero-patrón. Los países colonizados se independizaron de manera tardía puesto que continuaron siendo objeto de dominación. No obstante, los llamados en vías de desarrollo, continúan siendo explotados en sus recursos naturales y humanos bajo el sello nítido del capitalismo. Aquellas coordenadas históricas hoy dejan huella en sujetos y culturas.

En 1960 Rosario Castellanos publicó *Ciudad Real*. Cada cuento puede ser una estampa cotidiana del México que es, por un lado, multicultural y por el otro, que niega este espectro diverso. Colindante con Estados Unidos, sinécdoque del capitalismo, se abre la interrogante de la supuesta independencia de nuestro país donde existen agudas problemáticas sociales como la migración tanto de mexicanos y centroamericanos que cruzan ilegalmente la frontera del norte del país en pos de una mejor calidad de vida.

La interculturalidad puede ser positiva y negativa. Guillermo Bonfil, en el libro *Pensar nuestra cultura. Ensayos* (1991), señala:

> El problema de base, que debe merecer nuestra atención prioritaria es: cómo crear las condiciones para la liberación de las culturas oprimidas, requisitos indispensables para que quienes participan de ellas puedan participar también en condiciones de igualdad, pero sin renunciar a su diferencia, en el diseño y construcción de una nueva sociedad hacia la interculturalidad anhelada. (p. 238)

En el libro de cuentos, Rosario Castellanos evidencia las violaciones a los derechos de las etnias indígenas de Chiapas como la tzotzil, tzeltal, chol y lacandona. *Ciudad Real* se pronuncia por un claro aliento denunciatorio porque ejemplifica la situación de vulnerabilidad de los pueblos originarios frente al Estado mexicano. De igual manera, expone la discriminación derivada de la falta de respeto y tolerancia hacia los distintos modos de ser, de asumir la identidad. Las

culturas oprimidas que retrata la escritora enfrentan el racismo, el sojuzgamiento, la injusticia social y una sistemática violación a los derechos humanos en los campos de la economía, educación, derechos lingüísticos. La contraparte es que se manifiesta, apenas sugerida, una actitud de respeto hacia "el otro", alentada por un sentir del deber ético y moral que arroja una esperanza de mejora en la dinámica social.

La interculturalidad positiva será aquella donde los agentes sociales salvaguarden los fundamentos morales de valores sociales que favorezcan el respecto a la diversidad social y a los derechos individuales y colectivos. En cambio, la interculturalidad negativa es aquella donde los agentes sociales dan continuidad a la opresión histórica. Ambos tipos de interculturalidad se expresan en la interacción dentro de un espacio social —siguiendo a Bourdieu—, en un tiempo y lugar determinados. Sobre el espacio social leamos al sociólogo francés:

> Se va a representar el mundo social en forma de espacio (de varias dimensiones) construido sobre la base de principios de diferenciación o distribución constituidos por el conjunto de propiedades que actúan en el universo social en cuestión, es decir, las propiedades capaces de conferir a quien las posea con fuerza, poder, en ese universo. Los agentes y grupos de agentes se definen entonces por sus posiciones relativas en el espacio. [...] La posición de un agente determinado en el espacio social puede definirse entonces por la posición que ocupa en los diferentes campos, es decir, en la distribución de los poderes que actúan en cada uno de ellos; estos poderes son ante todo el capital económico –en sus diversas especies-, el capital cultural y el social, así como el capital simbólico comúnmente llamado prestigio, reputación, renombre etc. Que es la forma percibida y reconocida como legítima de estas diferentes especies de capital. (1990, pp. 282-283)

El concepto de "habitus" es para Bourdieu un sistema de disposiciones de los agentes en el espacio social, designa una manera de ser, una propensión, una inclinación. Desde sus primeras definiciones, el "habitus" se explica a partir de "disposición" y "esquema" como sistemá-

tica para poder explicar la concordancia de las distintas prácticas en que participa el sujeto o los "agentes" en el espacio, es decir, las prácticas se pueden trasponer de un campo a otro, el "habitus" es flexible, siendo un producto de la historia duradero algunas de estas prácticas, pero no por ellos permanente" (Bourdieu, 1995, p. 284).

En un espacio social pueden existir varios tipos de campos, como el religioso, político, jurídico, filosófico, científico, literario, de salud, etc. Bourdieu aclara también que, para la construcción del campo, es necesaria la construcción de la trayectoria social-histórica de las posiciones de los agentes existentes en este campo. Parafraseando al sociólogo, cada campo tiene su propia lógica y jerarquía establecida en las especies de capital que poseen (económico, simbólico, cultural, etc.); esto determina, además, la relación de imposición con el campo económico para imponer su estructura a otros campos (1995). En cuanto al capital simbólico, este no es sino el capital de cualquier especie (económico, lingüístico, religioso), cuando es percibido por un agente dotado de categorías de percepción que proviene de la incorporación de la estructura de su distribución, es decir, cuando es conocido y reconocido como natural; el teórico francés comenta:

> Las distinciones, en su calidad de transfiguraciones simbólicas de las diferencias de hecho, y, más en general, los rangos, órdenes, grados o todas las otras jerarquías simbólicas, son el producto de la aplicación de esquemas de construcción que como por ejemplo de los valores sociales, son el producto de la incorporación de las estructuras a las que se aplican, y el reconocimiento de la legitimidad más absoluta no es sino la aprehensión natural del mundo ordinario que resulta de la coincidencia casi perfecta de las estructuras objetivas con las estructuras incorporadas. (Bourdieu, 1990, p. 293)

No debemos olvidar el funcionamiento que se rige en los diferentes campos por la lucha de la legitimización de la visión de la percepción del mundo social. Dice Bourdieu, "se apuntala a un grupo, a un agente, un ser conocido y reconocido que posee la autoridad de su grupo para imponer los principios de visión y división de esta percepción del mundo; posee en valor nominal, el capital simbólico

que lo representa a él y a su grupo, que lo legítima con un poder de nominación en el mundo social" (1990, p. 294). Esto se ejemplifica mejor, en el caso del título nobiliario, escolar, o profesional, que es un capital simbólico garantizado social jurídicamente. En el caso del título profesional o escolar, dice Bourdieu, es una especie de regla jurídica de percepción social, un ser percibido garantizado y legal, donde mejor se observa la lógica de la nominación oficial. En las comunidades indígenas, este capital simbólico está representado por los mayordomos de la fiesta, el brujo o curandero de la comunidad a quien se le concierne poder proveniente de este capital simbólico que es reconocido por los habitantes de la comunidad.

Iniciemos el análisis del cuento, "La rueda del hambriento", título que mantiene una intertextualidad con el del poema del peruano César Vallejo, cuya voz lírica retrata una dolorosa vida de penurias. En efecto, esta atmósfera de dificultades la encontramos en el cuento de Rosario Castellanos. Las referencias espaciales y las tensiones sociales representadas en la narrativa se aprecian en la dimensión social real que se vivió durante la época colonial y que, en muchos casos, prevalecen. Es decir, el marco de producción llega a ser, en una autora como Castellanos, un material literario. Se subraya la desigualdad entre indígenas y coletos. La protagonista, Alicia Mendoza, invierte su herencia para viajar hacia la comunidad de Oxchuc en busca de un buen partido con el cual casarse y formar una familia:

> Pero en realidad soñaba viviendo la gran aventura en la jungla, con un profesionista soltero, apuesto y enamorado. El final no podía ser otro que el matrimonio. Y Alicia, esposa ya del doctor, se afanaba poniendo cortinitas de cretona en las ventanas de la clínica y criando a sus hijos (muchos, todos los que Dios quisiera) en la atmósfera saludable del campo. (1960, p. 142)

Se trata del doctor Salazar quien ejerce su profesión en una clínica rural de la comunidad chiapaneca. No obstante, Alicia se desencanta puesto que su marido constantemente trata de aleccionarla. Finalmente, ella se va del lugar. A continuación, reparemos en los rasgos de cada personaje; se advertirá que algunos —los coletos— son la proyección del sujeto moderno, dominante y opresor.

Nombre del personaje	Descripción	Identidad
Alicia Mendoza	Muere su madre. Alicia es de buen corazón, huérfana, encontró trabajo como enfermera. Es la protagonista del cuento.	Mestiza
Dr. Salazar	Profesionista titulado que atiende la Clínica en Oxchuc, Chiapas. Es el antagonista de Alicia.	Mestizo
Carmela	Amiga de Alicia. Le consigue el trabajo de enfermera en Chiapas, en la Misión de Ayuda a los Indios.	Mestiza
Director de la Misión	Hombre de mediana edad, sin título, con grandes dotes administrativos.	Mestiza
Angelina	Secretaria del director de la Misión de Ayuda a los Indios.	Mestiza
Vecina gorda (autobús)	Entabla una conversación con Alicia en el camino.	Coleta
Niño descalzo	Ayuda a Alicia a llevar la maleta cuando esta llega a Ciudad Real.	Coleta
Mujer gorda	Dueña de hotel, da hospedaje a Alicia cuando llega a Ciudad Real; le cobra el doble.	Coleta
Arrieros	Llevan a caballo a Alicia Mendoza a Oxchuc.	Coletos
Parturienta	Mujer indígena que da a luz en la clínica de Oxchuc.	Indígena
Marido y suegro	Parientes de la mujer indígena que la llevan a la Clínica de Oxchuc.	Indígenas

Como puede observarse, la mayoría de los personajes son mestizos y coletos, con excepción de la parturienta, su marido y el padre de este. En la narrativa, la participación de los indígenas es secundaria. Además, carecen de nombre y la única intervención es: "No tenemos dinero" (capital económico). Por su parte, cuatro personajes coletos representan la discriminación hacia los indígenas. Vemos a un niño de la calle que, abiertamente, maltrata a un indígena asestándole un golpe en la cabeza. De igual manera, la mujer gorda duplica la

tarifa a Alicia Mendoza debido a que esta llega a trabajar con indígenas. La participación de los mestizos llega a ser ambigua, pareciera que simplemente son testigos de la realidad. Representativos de un escenario aparentemente multicultural donde sobresalen más unos que otros.

Son los diálogos entre la protagonista y el doctor Salazar los que desenvuelven la trama; ambos personajes son mestizos foráneos que laboran en Chiapas, en la Misión de Ayuda a los Indios, la cual, de acuerdo con Carmela, amiga de Alicia, "[...] es una organización de asunto privado. Son gentes de buena voluntad, personas de posibles. Lo que se llama administradores de los bienes de Dios en la tierra" (p. 141). El cuento claramente marca la desigualdad social y la discriminación de mestizos y coletos hacia indígenas. Se refleja, como se mencionó, en el golpe que el niño le propina a un indígena mientras conduce a Alicia Mendoza a su hospedaje. El agredido, por su parte, ni siquiera reclamó. Al cuestionar al infante sobre el abuso que cometió, este replicó: "¿Acaso yo soy indio para que se me igualen? [...]" (p. 143).

La mujer del hotel que le cobró el doble a Alicia Mendoza, arguyó a su favor una suerte de justificación fundada en la visión heredada del cacicazgo la cual se basa en la explotación a los indígenas:

> -Ustedes (dijo a Alicia para contestar a su reclamación) vienen a Ciudad Real a encarecer la vida. Cuando los indios se alzan ya no quieren trabajar de balde en las fincas, ya no quieren vender su mercancía al precio de antes. Los que padecemos somos nosotros. Es justo que ustedes paguen también por el prejuicio que nos causan. Alicia no entendió el razonamiento, pero el tono autoritario de su huésped la había cohibido. (p. 144)

Este razonamiento nocivo impacta en los indígenas y en quienes los consideran personas. El director de la Misión de Ayuda a los Indios y Angelina, la secretaria de dicho recinto, asumen esta realidad cotidiana de abuso, previniéndole a Alicia Mendoza las maneras de proceder de los coletos; esto significa que en cuanto los propietarios de tiendas y farmacias se enteren de que trabaja con ellos, le cobrarán el doble: "Para estas gentes no hay peor daño que alguien

trate a los indios como personas; siempre los han considerado como animales de carga" (p. 145).

Los actores sociales indígenas están representados con personajes secundarios, desprovistos de nombres. En un estado de urgencia, la mujer parturienta, el esposo y el suegro de esta, llegan a medianoche a la clínica de Oxchuc. Alicia Mendoza y el Dr. Salazar logran salvarlos pero, horas más tarde, el bebé muere de hambre debido a que el esposo y el suegro no tenían dinero para comprar leche. Este motivo es el clímax del cuento que detona una querella entre Mendoza y Salazar; episodio al que se le atribuye el título de la narración: "La rueda del hambriento". Lejos de brindarle apoyo en beneficio de la criatura, el Dr. Salazar los confronta:

> -Yo los conozco desde hace tiempo. A mí no me van a tomar el pelo. El apellido de ustedes es Kuleg, que quiere decir rico.
>
> -Pero no tengo dinero, *ajwalil*.
>
> -Regístrate bien, desdobla tú cinturón [...] Pagar tres o cuatrocientos pesos al brujo no te duele ¿verdad? Los dos indios bajaron la cabeza y repitieron su única frase:
>
> -No tenemos dinero.
>
> Salazar se encogió de hombro y sin añadir una palabra más se dirigió a su cuarto. Alicia lo alcanzó antes de que cerrara la puerta.
>
> -¡No podemos dejar que esa criatura se muera de hambre! (p. 175)

Desde la perspectiva del espacio social, Alicia Mendoza es un agente cuya fuerza se despliega en el campo de la salud. Su posición, al llegar a Oxchuc, es la de una huérfana. Para poder hacer ese viaje, malbarató la herencia de su madrina. Su capital cultural reside en su nacionalidad mexicana, asimismo, no ha crecido en San Cristóbal de las Casas, por lo que no forma parte de la interacción de dominación de mestizos y coletos hacia indígenas. Su proceder es determinado por la moral. Por el contrario, el Dr. Salazar es el antagonista, el título de médico rural es su capital cultural; su única posesión es una colección de relojes. Se convierte en el jefe inmediato de Alicia Mendoza. Como él lleva tiempo trabajando allí, conoce –o cree conocer– a la gente de la comunidad. Mendoza lo interroga sobre la razón de su labor:

> -¿Por qué trabaja usted aquí?
>
> -Puedo darle dos respuestas: una idealista: porque en todas partes se puede servir a los demás. Otra cínica, porque me pagan.
>
> -¿Cuál es la verdadera?
>
> -Una y otra, según lo quiera ver. Yo estudié con muchos trabajos, con muchos sacrificios. Cuando me recibí no tenía más que un título muy modesto: médico rural. Con eso no podía abrir una consultoría ni en el pueblo más infeliz. Mi familia se angustiaba. ¡Era yo su única esperanza, desde hacía tantos años! Había que darse prisa para demostrarles que yo no era un estafador. Entonces supe que una Asociación, o grupo de gentes de buena voluntad, como les gusta llamarse, planeaba enviar un médico a una clínica en Chiapas. Era mi oportunidad. (p. 167)

En el campo de la salud, Salazar tiene "el puesto"; por el estatus que representa el título y por su experiencia, se impone a Alicia Mendoza, exigiéndole a obedecer en tanto señala "El único responsable de la clínica soy yo" (p. 160). Para el doctor, la cultura indígena representa una contrariedad puesto que demuestran resistencia hacia su profesión y esfuerzos médicos específicos como la campaña de vacunación contra la tosferina, difteria y tétanos. La gente huye o cierra las puertas por temor a ser explotados como lo hacen los ladinos. Salazar atribuye esta reacción de rechazo al hecho de que los brujos no toleran la competencia y aconsejan a los indígenas que no reciban a médicos ni acepten vacunas. Se entabla, entonces, una lucha en el campo de la salud por el papel dominante: entre el Dr. Salazar y los brujos.

El capital lingüístico es clave en el panorama de la campaña de vacunación. Se contrata a un intérprete que acompañará en los parajes a fin de que explique a la gente, los beneficios de las vacunas. No obstante, los indígenas hacen caso omiso. Asimismo, debemos detenernos en el evento de la muerte del niño, si bien el Dr. Salazar evita la muerte de la madre y de su hijo, surge otra tensión: la madre no tiene leche y es necesario comprarla para asegurar la supervivencia del recién nacido. Sus familiares no cuentan con recursos económicos. Pese a que el Dr. Salazar conoce la situación precaria de los indígenas, da la indicación de cobrar la leche en polvo. Alicia, aturdida

por la actitud de Salazar, les da dinero para que compren el alimento, sin embargo, el bebé muere. Alicia experimenta ansiedad por salvar al niño de la aparente indiferencia y tranquilidad de los dos indios que acompañan a la mujer al decir que "el pujuk se está comiendo a su hijo". Surge, desde luego, una lucha entre el Dr. Salazar y Alicia.

Los episodios que compone Rosario Castellanos son visiblemente denunciatorios. Leamos a continuación, un ejemplo del campo de la salud en relación con la cultura:

> -Yo se lo he dicho muchas veces al director de la Misión: no basta poner paños calientes sobre una llaga. Hay que arrancar el mal de raíz [...] hay que saber cuál es el verdadero problema es educar a los indios. Hay que enseñarles que el médico y la clínica son una necesidad. Ellos ya saben las necesidades cuestan; si les regalamos todo, no aprecian lo que reciben. Son muy llevados por mal. Yo los conozco, vaya si no. He vivido años entre ellos. Solo, como perro. Sin con quién hablar. Y con miedo. Miedo de la venganza de los brujos, de los despachados porque su enfermo no se salvó ¿Cómo quieren que se salve? Lo traen cuando ya está desahuciado. No hay gratitud. El mérito siempre lo tiene el otro: el santo, el brujo. [...] Se estudia una carrera, se quema uno las pestañas durante años. No hay divisiones, no hay mujeres, no hay nada. [...] Porque yo he descubierto algo, algo muy importante. La buena voluntad no basta; lo esencial es la educación, la educación. Estos indios no entienden nada y alguien tiene que empezar a enseñarles... Luego llega usted, con sus remilgos y sus modos de monja y cree que es muy fácil despreciarme porque me emborracho de vez en cuando [...] (p. 168)

Este fragmento, es desde luego, la antítesis de la idea de interculturalidad que plantea Alcina (2003) como una interacción respetuosa entre culturas donde no se vislumbra ningún grupo cultural sobre otro y, además, se propicia la integración y la convivencia. Se menciona, por ejemplo, que el problema es educar a los indios. En este sentido, el cuento de Rosario Castellanos nos lleva a pensar en la cultura hegemónica que asume que el comportamiento de los indígenas, por ejemplo, debiera modificarse a su modo. Para hablar de interculturalidad es necesaria la apertura al otro; mestizos y coletos

hacia el reconocimiento de la cultura indígena, sus valores lingüísticos, religiosos, por mencionar algunos. Enseñar a los indígenas que la clínica y los médicos son una necesidad, es una exigencia ideológica occidental concebida desde el sujeto moderno en la especialización del conocimiento que tiene sus principios en la industrialización. Los "brujos" llamados despectivamente, son los curanderos que gozan del reconocimiento comunitario porque son herederos de la herbolaria, una tradición milenaria.

Aquí un breve y necesario detenimiento en el uso de la palabra "indio" o "indígena" que se expresa de manera peyorativa especialmente para marcar una supuesta "diferencia" que no es otra cosa más que racismo. Los cuentos de Rosario Castellanos exponen a detalle, los modos, los gestos, las usanzas de, por ejemplo, que los chamulas transiten presurosos por la calle mientras que los mestizos en las aceras, tal como se retrata en "La suerte de Teodoro Méndez Acubal" de *Ciudad Real*. Desde la lectura de Bourdieu, entendemos que el lenguaje es poder, es una herramienta que va más allá de la comunicación, erigiéndose en mecanismo de dominación. Sobre la semántica de la palabra, Carlos Montemayor escribe:

> A partir de 1600, cuando se le recoge formalmente en diccionarios, la palabra comenzó a formar parte de inmediato de una constelación de términos que forjaron claramente la *opinión* europea sobre estos pueblos: *bárbaro, cruel, grosero, inhumano, aborigen, antropófago, natural y salvaje.* (p. 24)

Retomando el tema de la salud, recordemos que una de las principales causas de muerte entre la población indígena, después de la llegada de los españoles a América, fueron las enfermedades infecciosas como la viruela. La conquista y dominación de los españoles se impuso a través de la invalidación de los saberes y valores simbólicos y culturales de los pueblos indios; además podríamos agregar el genocidio por enfermedades importadas. Estas actitudes despectivas y las posturas paternalistas hacia los indígenas han persistido a lo largo de la historia. Leer *Ciudad Real*, de Rosario Castellanos nos permite no solo adentrarnos al universo literario que plantea, sino extrapolar las representaciones literarias hacia los contextos sociales de nuestros días, asumiendo que el texto es, además, depositario de un

discurso social. Y de esta manera, interrogarnos sobre la multiculturalidad hoy en día. La interculturalidad positiva se asoma tímidamente en la protagonista del cuento: primeramente, cuando confrontó al niño que agredió al indígena, enseguida, en el apoyo económico que brindó a la familia del niño recién nacido, acción que se da en la clandestinidad: "Yo te voy a facilitar el dinero; pero no se lo digas a nadie y corre a entregárselo al doctor. Apúrate, antes de que sea demasiado tarde" (p. 177). Y el deseo de Alicia de huir a razón del duro ambiente lleno de contradicciones: desabasto de medicamentos, rechazo al médico, desigualdad social. En esta tensión, el Dr. Salazar le señala a Alicia que:

> Ni usted ni yo estamos defraudando a nadie. No nos enviaron aquí para que hiciéramos milagros: la multiplicación de las medicinas, la luz en el cerebro de los ignorantes. Nos enviaron para que aguantáramos el frío, la soledad y el desamparo. Para que compartiéramos la miseria de los indios, o para que la presenciáramos, ya que no podemos remediarla. Basta con que hagamos conciencia, para desquitar el sueldo que nos pagan. (p. 169)

A manera de conclusión, Alicia Mendoza representa un agente del espacio social en el campo de salud en la clínica de Oxchuc, comunidad tzeltal indígena de Chiapas. Las condiciones, para ella, no son las óptimas; al no tener título universitario no puede aspirar a tener un puesto como el del Dr. Salazar quien se convierte en su jefe inmediato. De igual manera, el ser una mujer huérfana, la coloca en una clase social pobre; tampoco posee el capital lingüístico del tzeltal. Su fortaleza reside en el capital simbólico, en su actuar derivado de su bagaje ético y moral. Se encuentra con una constante tirantez entre las prácticas médicas occidentales y la cosmovisión de la cultura indígena, situación derivada de concepciones diferentes sobre sujetos: en el caso de los indígenas, prevalece el sujeto comunitario, a diferencia del sujeto individualista que fortalece la visión occidental. Este último tiene mayor presencia, es dominante en el campo social, lo que refleja la falta de representación y reconocimiento de las comunidades indígenas. Persiste el constructo de sujeto de la modernidad, la literatura es un reflejo, pero, a la vez, un camino para mirar las alternativas que, en

este caso, puede ser el pleno reconocimiento del sujeto comunitario.

No se trata de exigirle a la literatura ciertos discursos para "reparar", al menos simbólicamente, ciertas crisis sociales. La literatura no las resuelve, pero sí las visibiliza y denuncia como observamos en Rosario Castellanos. Existen, en su obra, vínculos e interacciones sociales que muestran, con lucidez, el panorama de la interculturalidad desde un plano ficcional –que es propio de la literatura– pero que, en todo caso, se conecta con la realidad social. Bautista (2011) señala que posterior a la Revolución mexicana, la narrativa en nuestro país comienza a abordar al indígena como personaje, sus costumbres y cosmovisiones, lo que deviene en la llamada literatura indigenista que muestra una atención en el tema. En nuestros días, abordar el tema de la interculturalidad nos conduce a sumar otros elementos además de las obras inscritas en la denominada literatura indigenista; nos referimos al circuito literario y editorial en lenguas indígenas y en español, a la literatura escrita por indígenas: ¿cuáles son los temas?, ¿en qué términos se expresa la interculturalidad?, ¿se han transformado, en alguna medida, las representaciones habituales de las comunidades indígenas?

Referencias

Alcalá, C. R. (2008). La noción del sujeto en la hermenéutica y el multiculturalismo. En Lazo, P. (Comp.), *Ética, hermenéutica y multiculturalismo.* México: Universidad Iberoamericana.

Bautista, S. De la literatura indigenista a la literatura indígena. Una revisión. Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 227-241. Recuperado de https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2727/11.pdf

Alcina, M. (2003). *La Comunicación Intercultural.* Barcelona, España: Antropos.

Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de las Casas. Nombres de los pueblos de la provincia de Chiapas, en donde se enlistan todos los nombres que ha tenido cada uno de los pueblos de indios de la provincia de Chiapas y sus santos patronos. Recuperado dehttps://catalogo-ahdsc.colmex.mx/index.php/materiales-historicos

Bonfil, G. (1991). *Pensar nuestra cultura.* México: Ensayos.

Bourdieu, P. (1990). *Espacio social y génesis de las clases. Sociología y cultura*. México: Grijalbo.

(1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Castellanos, R. (1960). *Ciudad Real.* México: Punto de Lectura.

Dromundo, A. (2010). Rosario Castellanos (1925-1974). Recuperado de http://educa.upn.mx/index.php?option.

Hernández, J. y Zamora, C. (2018). La configuración de identificaciones étnicas y los procesos de alteridad. Una lectura desde el control cultural. *Andamios,* núm. 36. Recuperado de http://www.redalyc.org/jatsRepo/628/62856024007/html/index.html

Lazo, P. (Comp.). (2008). *Ética, hermenéutica y multiculturalismo*. México: Universidad Iberoamericana.

Montemayor, C. (2000). *Los pueblos indios de México hoy*. México: Planeta.

(2001). *La literatura actual en las lenguas indígenas de México. México*: Universidad Iberoamericana.

Santiago, F. (1986). *Epigrafía de San Cristóbal de Las Casas*. Patronato de Fray Bartolomé de Las Casas Chiapas. San Cristóbal de Las Casas, México.

La estética de lo residual en *Diablo Guardián* de Xavier Velasco

Mónica Covarrubias Velázquez
Rosa María Burrola Encinas

La preocupación creciente por el problema de la basura que enfrentan las sociedades contemporáneas lleva a replantear las prácticas del consumo y del desperdicio en sentidos que rebasan el mero problema ecológico. En la "sociedad de consumo de masas" o "sociedad de la abundancia" (Lipovetsky, 2007, p. 28) no solo se crean residuos a partir de objetos que se reconocen como inútiles y se destinan al vertedero de basura, sino que también estas sociedades producen otros remanentes de tipo social. En el examen de este último aspecto se orientan los trabajos de Agamben (1998), Butler (2006) y Bauman (2015) que se ocupan de algunas formas de expulsión de sujetos que, desde una posición o desde un discurso dominante, son relegados a ocupar zonas marginales de la sociedad al considerar que son seres descartables entendidos como "homo sacer" (Agamben)[1], "seres residuales" (Bauman)[2], vidas "irreales" o que no "valen la pena" (Butler)[3].

[1] Figura del derecho romano que retoma Agamben (1998) para abordar al hombre moderno, cuya vida natural o biológica es incluida por la vida política: "la nuda vida, es decir, la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del homo sacer, [...] oscura figura del derecho romano arcaico, en que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión" (p. 18).

[2] "Que te declaren superfluo significa haber sido desechado por ser desechable [...] 'Superfluidad' comparte su espacio semántico con 'personas o cosas rechazadas', 'derroche', 'basura', 'desperdicios': con 'residuo' (Bauman, 2015, p. 24).

[3] "Ciertas vidas están altamente protegidas, y el atentado contra su santidad basta para movilizar las fuerzas de la guerra. Otras vidas no gozan de un apoyo tan inmediato y furioso, y no se calificarán incluso como vidas que 'valgan la pena'" (Butler, 2006, p. 58).

Este panorama teórico es el que nos permitirá analizar en una primera instancia la configuración de Violetta, protagonista de la novela *Diablo Guardián* (2003) de Xavier Velasco, quien encarna un modelo de subjetividad residual común en las grandes ciudades capitalistas del siglo XX. En segunda instancia, nos apoyaremos en la teoría semiótica de Iuri Lotman para entender tanto la relación de la protagonista con las grandes urbes por donde transita, como el poderoso potencial de significación que guardan los márgenes del sistema de donde es continuamente arrojada. Acudiremos para este fin a los conceptos de semiosfera y frontera semiótica propuestos por Lotman[4] con el fin de explicar el complejo entramado de signos que definen el adentro y el afuera que delimitan el recorrido de Violetta en el mundo representado.

La obra que le mereció a Xavier Velasco el Premio Alfaguara 2003, *Diablo Guardián*, cuenta las memorias de una adolescente, Violetta, quien graba su historia en una cinta magnetofónica, encerrada en el cuarto de un hotel de paso, para entregarla a Pig, el otro protagonista, quien funge como su Diablo Guardián, a fin de que el muchacho escriba una novela con este material. Violetta, una chica de clase media de la Ciudad de México, confiesa a su alocutario sus inicios en el robo y en la prostitución y la intensa aventura que vive desde que cruza ilegalmente la frontera con Estados Unidos con una maleta en la que guarda miles de dólares robados a sus padres. Después de su paso por Nueva York y Las Vegas, Violetta regresa a la Ciudad de México, al hogar familiar, para finalmente planear su último escape mediante una muerte fingida.

La historia muestra el recorrido de la protagonista entre la Ciudad de México, Nueva York y Las Vegas en la década de los noventa, una época del capitalismo que, con Lipovetsky (2007), podemos reconocer como "la época del hiperconsumo, fase III de la comercialización moderna de las necesidades, articulada por una lógica desinstitucionalizada, subjetiva, emocional" (p. 36). *Diablo Guardián* convierte a estas tres ciudades en sus principales escenarios para ofrecer una

[4] "[Los sistemas] Solo funcionan estando sumergidos en un continuum semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización. A ese continuum, por analogía con el concepto de biosfera introducido por V. I. Vernadski, lo llamamos semiosfera" (Lotman, 1996, p. 22).

visión de la clase media mexicana durante esta época, pero también la vida de hiperconsumo que estas sociedades capitalistas fomentan.

Guillermo Bonfil (1990), en referencia a la crisis posterior a "la euforia del espejismo petrolero" vivido en México en la década del 80 del siglo pasado, habla de la desilusión en las clases medias y burguesas tras el fracaso del proyecto petrolero que había dado esperanzas de una vida cosmopolita a estos estratos sociales. La población enfrentó un país endeudadísimo, una sociedad empobrecida que, en realidad, nunca había dejado de serlo, si bien la clase política y el sector empresarial vivían una situación distinta.

Esas ilusiones por alcanzar un mayor nivel de consumo de bienes materiales llegan principalmente a través de la televisión y la publicidad, que ya para la década de 1990 se habían convertido en una fuerte influencia para el pueblo mexicano. Carlos Monsiváis (2006) describe este fenómeno en América Latina como un proceso de "desnacionalización" con importantes implicaciones en la vida cotidiana de los latinos.

Justo así se registra en *Diablo Guardián*, donde la protagonista se enfrenta a la presencia de modelos impuestos por la sociedad occidental. En este contexto, la joven mexicana lucha primero por salir de la casa y del control de sus padres y, más tarde, por alcanzar un nivel económico que satisfaga sus deseos de consumo. El modelo de vida que se le impone como "deber ser" se representa en buena medida mediante el comportamiento de sus padres. Se trata del *American way of life* al que la adolescente hace alusión cuando habla del afán de sus progenitores por parecer estadounidenses, de sus viajes a Europa a costa de fuertes privaciones en casa, de su obsesión por hablar inglés y, en fin, de la preocupación constante por aparentar un mayor nivel económico ante amigos y vecinos, actitudes que la adolescente critica y ridiculiza aunque, paradójicamente, las adopta en su propio comportamiento.

Ese modelo de vida puede ser entendido como un metalenguaje o código emitido desde estructuras dominantes. A través de los discursos mediáticos, el capitalismo invade las ciudades con imágenes de la felicidad, con modelos de lo que es bueno, lo deseable, de las vidas que valen. No es extraño entonces que los escenarios que se delinean en la novela representen el lujo que destellan algunas calles y puntos de

Nueva York y ostenten las fantasías y excesos de la sociedad del espectáculo, especialmente presente en Las Vegas.

Gilles Lipovetsky (2007) describe una segunda fase de las sociedades capitalistas caracterizada por la "combinación de dos lógicas heterogéneas, la carrera por la estima (*course à l'estime*) y la carrera del placer" (p. 35). En ellas, desde luego, la publicidad ha tenido un papel fundamental:

> Así como hay complacencia en exhibir los objetos como símbolos de la posición, también la publicidad se dedica a ensalzar los productos como emblemas de categoría: quienes protagonizan los anuncios de coches, batidoras y aspiradoras son mujeres muy arregladas, con "clase" y elegantes. (2007, p. 35)

En la novela resulta claro cómo la protagonista es presa de los modelos promovidos por el sistema: "Había una revista en el hotel con un anuncio que no resistí. Nunca había siquiera oído hablar de Saks Fifth Avenue, pero ya el puro nombre me convenció: era mi primer paso a New York" (2016, p. 137). Aunque en ocasiones Violetta parece lograr ese estatus, incluso durante sus días más productivos en Nueva York transitando entre los hoteles más lujosos, constantemente expresa la preocupación por ser descubierta, consciente de ser ajena a esos sitios, incómoda por su extranjería en ese país y en esos círculos sociales. Así sucede cuando al volver a su habitación en el hotel Plaza expresa: "yo sentía que me veían como limosnera. *Mira, ésa es la que duerme en el Central Park*" (2016, p. 171).

Nueva York en la transición al siglo XXI es ya el epítome de las sociedades de consumidores. Zygmunt Bauman (2015) advierte, siguiendo a Siegfried Kracauer, que

> La modernidad [...] mantuvo una "doble existencia", orientándose "hacia el Más Allá en el que todo lo del Aquí habría de hallar su significado y su conclusión". De tales "deberes" nunca hubo escasez; la historia moderna fue una prolífica fábrica de modelos de buena sociedad. (p. 23)

Violetta no puede escapar a estos modelos. Pareciera que solo a través del dinero entabla una mejor relación con el espacio urbano.

Pero cuando este escasea, la ciudad se torna hostil y ella es expulsada como basura humana, basura simbólica. A poco de haber llegado a Nueva York, se da cuenta de esa doble fuerza que la ciudad ejerce sobre sus habitantes:

> En New York nadie es rico. No suficientemente, ¿ajá? Siempre hay algo que no puedes tener. Y en cambio la ciudad te tiene, no te suelta. Te atrapa entre sus garras y te recuerda que eres una caquita de mosca flotando entre toneladas de toneladas de polvo [...] La ciudad no te adopta, te soborna. Te compra y te tira, por eso la quieres [...] No tenía ni dos semanas en New York y la puta ciudad me estaba dando de patadas. (2016, p. 165)

Bauman (2015) reflexiona a propósito de la creación de este orden en la modernidad:

> Allí donde hay diseño, hay residuos [...] Cuando se trata de diseñar las formas de convivencia humana, los residuos son seres humanos. Ciertos seres humanos que ni encajan ni se les puede encajar en la forma diseñada. O los que adulteran su pureza y enturbian así su trasparencia. (p. 46)

Desde esta perspectiva, el personaje que analizamos se convierte en un ser residual, desencajado del diseño y un elemento contaminante del sistema, pues el modelo de vida que se le impone, por una parte, exige que sea parte de los "consumidores diligentes" pero, por otra parte, su lugar en la sociedad le impide llegar a él, ya que:

> Los consumidores insatisfechos en la *sociedad de consumidores* no pueden estar tan seguros [de su lugar en la sociedad]. De lo que pueden tener certeza es de que, habiendo sido expulsados del único juego de [...] la ciudad, ya no son jugadores y, por consiguiente, ya no se les necesita En la sociedad de consumidores no tienen cabida los consumidores fallidos, incompletos o frustrados. (Bauman, 2015, pp. 26-27)

La protagonista de *Diablo Guardián* da cuenta de su posición en la sociedad al caracterizar a su propia familia como perteneciente a la clase media. Pero más que por su jerarquía social, Violetta la muestra como una entidad degradada debido a comportamientos que la chica

desprecia: "Nunca te pregunté si conocías la palabra *cheesy*. El caso es que yo vengo de una familia *cheesy*. Plasticosa. Baratona. Rascuache. Prófuga del pinche Woolworth" (2016, p. 76). Se trata de gente que se esfuerza de manera constante en aparentar riqueza material y hasta una procedencia cultural distinta, la estadounidense, mediante gestos como teñirse el cabello de color rubio o hablar en inglés en contextos íntimos. Comportamientos que precisamente dejan ver una jerarquía de valores dentro de la sociedad en la capital mexicana: la clase social y la cultura a la que pertenecen es menospreciada, por lo que se afanan para alcanzar una ubicación más favorable o mejor valorada según los códigos sociales operantes. Sin embargo, según se deriva de señalamientos de la protagonista, la condición de clase media la alcanzan apenas mediante los desproporcionados ahorros que el padre impone como medida para el gasto doméstico y con fraudes como el que Violetta descubre que sus padres cometen con los donativos de la Cruz Roja.

Para extendernos en el examen del precario espacio que ocupa Violetta en las distintas esferas donde se desplaza, resulta de interés señalar que incluso dentro del hogar familiar, la situación de Violetta es marginal. Debido a lo que el padre considera un gasto excesivo de agua caliente, la chica es castigada durante un largo periodo de tiempo con tareas de limpieza y con la privación de algunos privilegios como la ducha caliente, y con el pago del gasto generado por el uso de la misma. Adquiere así un trato cercano al de criada de la casa, hasta tal punto que su madre deja de llamarla por su nombre y el resto de la familia apenas le dirige la palabra.

La abyección de Violetta adquiere otra magnitud cuando huye del hogar familiar. Entonces se torna sucesivamente fugitiva de los padres, una menor de edad que viaja sola con miles de dólares dos veces robados y, muy poco después, una ilegal en Estados Unidos. Partiendo pues de una situación ya marginal, la protagonista irá sufriendo un proceso paulatino de basurización.

También en el origen del nombre de la protagonista existe una carga simbólica que muestra esta cualidad de arrojada del sistema. Contra el deseo de su madre, Violetta es inscrita en el registro civil como Rosa del Alba, elección a la que se llega tras escuchar la opinión de algún familiar mayor que opina que Violetta es nombre de "piruja".

Pero es la misma chica quien decide tomar el nombre de Violetta, como un gesto que anuncia su comportamiento fuera de las normas. Si bien en ambos casos se trata de nombres tomados del espacio natural, rosas y violetas, la referencia a una y a otra funciona de distinta forma en la novela.

La protagonista prefiere el nombre de Violetta, el que su mamá había propuesto inicialmente, con el que la llama a escondidas para darle valor en ciertas situaciones y con el que finalmente ella misma se identifica. Un nombre que fonéticamente puede sugerir violencia, violación. De modo que el rechazo de la adolescente al nombre Rosa del Alba, asociado a la imagen tradicional de la belleza femenina y a la pureza del amanecer, y la elección, en su lugar, de Violetta, contribuyen a ubicar al personaje fuera del espacio ordenado de la civilización.

Violetta muestra un claro rechazo hacia el papel que su clase social le asigna. Un papel representado en buena medida por un empleo estandarizado, por la exigencia de convertirse en secretaria según la carrera trazada por los padres y por los modelos de conducta transmitidos por ellos. Ante la perspectiva de este futuro, Violetta elige la exclusión, el margen, el camino incierto y hasta ilegal:

> Yo ya entonces sabía que más tarde o más temprano me iba a ir de mi casa. Tenía muy claro lo que no quería, y eso era ser igual a mis papás, o todavía peor: ser como ellos habían decidido que yo fuera: secretaria bilingüe. Prefería ser puta, sin ninguna duda. (2016, p. 42)

Violetta tiene ocasión de aproximarse a un lugar legítimo dentro de la sociedad cuando ya de regreso de su aventura en el país vecino del norte consigue un empleo en la Ciudad de México. Durante ese periodo vive nuevamente en casa de sus padres y va saldando con cada salario que recibe la deuda que tiene con ellos. Por momentos parece conformarse con esa nueva estabilidad, como cuando dice: "Nunca nadie me ha sobornado tanto como la rutina" (2016, p. 491). Sin embargo, esa aparente estabilidad que ofrecen la familia y el empleo tampoco es satisfactoria para ella. Todo lo contrario, esa vida reivindicada la lleva al hartazgo, pues, al fin y al cabo, sigue marginada en la familia y viviendo a expensas de los deseos de los hombres que la rodean, vive tratando de encajar en un medio social que desprecia:

> No lo quería pensar pero ya estaba enferma de mi puta vida. Me sentía podrida de trabajar como corpopiruja, de no tener amigos, de seguir contestando el maldito celular, de vivir en mi casa como pinche arrimada, de ganar un montón de dinero y no tener ni coche, de seguirles pagando a mis papás el dinero que ellos también se habían robado, de mis hermanos nacos y pendejos. (2016, p. 504)

Ahora bien, como se ha visto en los señalamientos anteriores, la protagonista es de distintas formas obligada a ocupar lugares intersticiales en el ámbito familiar, en la sociedad y en los espacios urbanos. En ese proceso de basurización, su rol no puede ser otro que pasivo, pues la asignación de un lugar en el margen la recibe por parte de otro, sea sujeto o institución. Sin embargo, también asume una actitud contestataria que subvierte ese rol pasivo. Toma, pues, el lugar de elemento basurizado pero que, al constituirse en residuo, amenaza a un determinado sistema simbólico.

Violetta se encuentra en una compleja relación con la esfera a la que pertenece. Su lugar como adolescente de la clase media mexicana la obliga a desear una identidad, un modo de ser que al mismo tiempo se le niega. Oswaldo Estrada señala el origen de esta marginalidad de la protagonista:

> El planteamiento de esta futura hibridación revela más que nunca su "mente colonizada" pues en su exposición yace la marginalización de su persona, clase, raza y género, dentro y fuera de América Latina. El comportamiento de Rosalba refleja aquello que intelectuales mexicanos como Fuentes, Monsiváis y Bartra enfatizan desde hace varias décadas en sus escritos, que los Estados Unidos es para el mexicano un modelo que debe imitarse. Aquí, como en la realidad cotidiana, el ejemplo económico y político de la unión estadounidense es visto como ingrediente esencial del triunfo o la modernidad personal. En consecuencia, "English expressions, clothes sporting US icons, and even dreams of working in the US and participating in the consumer society, all become personal manifestations of imitation and a basic part of Mexican popular nationalism" (Morris 168). (2008, p. 493)

De manera que los núcleos que dictan las formas del deber ser son para Violetta, en buena medida, los *mass media*, la publicidad y el modelo económico y político del país vecino del norte, núcleos a los que ella está expuesta tras la mediación de una vitrina o de una pantalla. La protagonista asume el papel de quien aspira a un modelo de subjetividad que se le presenta como objeto de deseo, pero siempre tras una frontera que le marca un límite.

Desde la nota que antecede a los capítulos de la novela, la narradora anuncia que el relato que está por contar articula una trayectoria de vida que culmina en la degradación, Violetta afirma:

> No lo puedo creer. La última vez que hice esto tenía un sacerdote enfrente. Y tenía una maleta llenísima de dólares, lista para salvarme del Infierno. ¿Sabes, Diablo Guardián? Te sobra cola para sacerdote, y aun así tendría que mentirte para que me absolvieras. (2016, p. 11)

Con este inicio la novela establece una relación con el imaginario de la confesión y con el subgénero picaresco. Genera además, por el tono de la narradora, la expectativa en el interlocutor explícito y en el lector real, de que el relato estará compuesto de aventuras, de actos ingeniosos, quizás viles.

Así como los pícaros de la novela española, la protagonista de *Diablo Guardián* también atraviesa un camino de aprendizaje "a través del [camino] tortuoso" (Baquero, 2001, p. 35). También ella, como el joven de Tormes, es puesta bajo una especie de tutelaje en diferentes momentos de la trama, bajo la protección unas veces y explotación otras, de distintos personajes: como el joven Erick, que la ampara a su llegada a territorio estadounidense, los hombres a quienes hace compañía y a quienes ella llama "mariditos", su proxeneta Nefastófeles, sus propios padres, o su matrona, la Tía Monse. Bajo el dominio de todos ellos, la protagonista adquiere también buena parte de su aprendizaje, si bien de formas degradantes.

Así pues, el desarrollo de la protagonista es un camino hacia el margen de la sociedad, hacia su degradación, que ella asume a veces con cierto cinismo. La novela presenta pues un trayecto de aprendizaje; sin embargo, el carácter de la obra no es didáctico ni moralizante, sino más bien crítico y contestatario. La basurización del personaje

inicia, como se estableció antes, desde el trato que recibe en su propia familia. Se va agravando conforme avanza la historia hasta tal punto que hacia el final de la novela, el proxeneta Nefastófeles parece tener el control de su cuerpo y de sus finanzas, un control que le permite someterla a un constante maltrato verbal.

Violetta despliega una gran capacidad de desplazamiento en la semiosfera. En el sentido literal, la adolescente se desplaza geográficamente: primero de Ciudad de México a Monterrey, de ahí a Nuevo Laredo, cruza la frontera con Estados Unidos por el río, y llega a Laredo, Texas. Viaja en auto hasta Houston y de ahí a Nueva York. Durante sus años en esa ciudad, realiza también dos viajes a Las Vegas. Vuelve a Ciudad de México y, finalmente, la novela culmina con la sugerencia de un nuevo escape de Violetta hacia algún nuevo lugar. En todos estos traslados Violetta va transgrediendo reglas, desde las órdenes de sus padres hasta leyes federales de uno y otro país.

Pero la capacidad del personaje para desplazarse no es solamente geográfica. Violetta transita entre diferentes esferas. La chica mexicana finge ser estadounidense con un pasaporte alemán, puede pasar la noche en una banca de Central Park lo mismo que en el afamado hotel Waldorf. El poder económico y la jerarquía social de sus clientes oscilan entre los señores que conoce asistiendo a misa en los barrios más caros de Ciudad de México y un mesero de Las Vegas. Así como un día derrocha dinero en Saks, hay ocasiones en las que padece frío y hambre en su pequeño departamento en Nueva York. Cuenta, por ejemplo:

> Me asfixia la miseria, y te lo digo ahorita que estoy adentro de ella. Tendría que mandarte unas fotos de este cuarto apestoso. No digo así que apeste de verdad, pero igual sí; huele a pura miseria. Y es un olor horrible. Créeme que el hambre huele peor que la comida descompuesta. Pa que mejor me entiendas: la miseria es la mierda de la desgracia. (2016, p. 212)

La chica, pues, se desplaza entre espacios urbanos y esferas sociales distintas, ajenas entre sí, sin pertenecer del todo a ninguna. Junto con esta facilidad para desplazarse, las máscaras de Violetta contribuyen también a hacer de ella un sujeto inaprensible. A lo largo de la historia adopta diversos roles como una forma de complacer a los

hombres que acompaña para obtener dinero a cambio. La protagonista de *Diablo Guardián* juega en ocasiones a ser la esposa, la secretaria, la chica del pastel o la hija de algún hombre rico. Incluso desde antes de iniciar su vida de prostituta, como norma impuesta por sus padres, la chica fingía ser estadounidense y, ante sus compañeras de colegio, aparentaba ser niña rica. Cuando viaja a Monterrey adopta el papel de la nieta del taxista que la traslada y al llegar al otro lado del río, ya en Laredo, viste ropa de tenista y porta hasta una raqueta, para simular ser estudiante de una escuela donde no había cancha de tenis.

Gabriel Cabello Padial señala que uno de los principales rasgos de la protagonista es precisamente su resistencia para dejarse definir. Cabello explica esto como una necesidad del personaje para hacer frente a su propia realidad. Establece una comparación entre la novela de Velasco y *El tambor de hojalata* (1959), novela de Günter Grass en la que el narrador y personaje vuelve explícito el pacto de ficción al repetir la fórmula "Érase una vez" en varias ocasiones a lo largo de su narración. Según lo expone Cabello (2004), esa reiteración que parece insistir en el carácter ficticio del texto es el recurso que permite al personaje contar unos hechos que no pueden sino causar horror:

> Como Óscar [protagonista de *El tambor de hojalata*], también Violetta recurrirá explícitamente a la ficción para enfrentarse, en este caso, al horror de su propia reificación, de modo que toda su trayectoria, que narra en primera persona a una grabadora, es percibida por ella misma como una ficción donde personajes mediáticos se mezclan con ella al ritmo de la música pop o de una partida de videojuegos. (párr. 6)

Esta interpretación de Cabello se ve confirmada por las palabras de la protagonista de *Diablo Guardián* cuando declara a su alocutario: "La gente se pasa la vida contándose mentiras para que pasen por verdades, cuando es más divertido lo contrario. La verdad se disfraza de mentira para que una pueda soportarla" (2016, p. 179).

Retomando la tesis de Cabello, podemos hablar también de una necesidad inventiva –en lugar de lo que él llama "la necesidad de la ficción"– presente en el personaje de Violetta. Esta chica, en tanto sujeto residual, afronta su condición mediante el ejercicio inventivo. No solo se convierte en un personaje distinto para cada situación que

debe afrontar, sino que también reinventa a los otros con quienes se relaciona. Así, su matrona es nombrada siempre como "tía Monse" y su alocutario, como "Diablo Guardián". También, durante su experiencia como prostituta se relaciona con sujetos a los que les asigna nombres tomados de distintos contextos culturales, como Nefastófeles (nombre compuesto del adjetivo *nefasto* y del nombre "Mefistófeles"), o de la cultura pop, como Supermario, Superman, Snoopy. Incluso se refiere a sí misma como Wonderwoman o Luisa Lane.

En la voz de Violetta también se observa un desplazamiento entre diversos lenguajes. Las referencias al discurso cristiano católico, por ejemplo, abundan aunque satirizadas o deformadas de manera humorística para hacer gala del cinismo de la protagonista, como al inicio de la novela cuando le cuenta a su alocutario la "Parábola del Buen *Postor*" (2016, p. 19), en el irónico nombre que le asigna a Pig, "Diablo Guardián", y en una gran cantidad de referencias a oraciones, personajes o fragmentos bíblicos. Estas referencias coexisten en la voz de Violetta con otras procedentes de la cultura pop, como los nombres ya mencionados referidos a cómics y videojuegos. De la misma manera se pueden encontrar numerosas alusiones musicales como *The Passenger* de Iggy Pop, refranes populares y términos propios de culturas indígenas que abundan en el vocabulario de la protagonista: coatlicues, tlahuicas, pirámides, y una gran cantidad de expresiones que exhiben los prejuicios racistas que existen en el imaginario mexicano.

Desde luego, el discurso que la protagonista produce desde su zona geográfica y simbólicamente liminar no podrá menos que ser un discurso marginal, o más concretamente, basurizado, residual. El concepto de literatura o discurso residual señala, partiendo de la teoría semiótica de Iuri Lotman, el potencial creativo de los márgenes de un determinado sistema simbólico[5]. De manera que el adjetivo que com-

[5] De acuerdo con el semiólogo, es en las zonas periféricas de la semiosfera donde ocurre la mayor producción de sentido, si se les compara con los núcleos (mucho más rígidos en términos semióticos) de la esfera: "En los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, «deslizantes», los procesos dinámicos encuentran menos resistencia y, por consiguiente, se desarrollan más rápidamente. La creación de descripciones metaestructurales (gramáticas) es un factor que aumenta bruscamente la rigidez de la estructura y hace más lento el desarrollo de ésta. Entretanto, los sectores que no han sido objeto de una descripción o que han sido descritos en categorías de una gramática «ajena» obviamente inadecuada a ellos, se desarrollan con más rapidez" (Lotman, 1996, p. 30).

pone al concepto de discurso residual no pretende descalificar, sino señalar y llamar la atención sobre su lugar de producción: el margen, el vertedero de residuos (siempre simbólicos).

Gracias, en parte, a esas experiencias en mundos diversos, Violetta consigue contar una historia. En su discurso se puede observar el hibridismo de dos culturas diferentes: la mexicana y la estadounidense. Caracterizado por sus marcas de oralidad, conviven en la narración de Violetta los referentes al pasado mesoamericano como forma de ridiculizar tanto a otros personajes como a sí misma, con referentes emblemáticos del capitalismo occidental y particularmente de los Estados Unidos: los grandes almacenes, personajes de cómics y caricaturas, canciones y grupos de rock, edificios como el Astrodome, el Waldorf o Four Seasons. Violetta va recogiendo retazos de los saberes populares y prejuicios culturales aprendidos en el seno familiar, los fragmentos de lo que alcanza a comprender en la música extranjera que escucha en su *walkman*, y lo que inevitablemente influye en su visión de mundo por vía de la publicidad. Si bien en esta narradora no se presume una cultura letrada, llama la atención precisamente la utilización de esos recursos más bien populares con los que logra construir su historia.

Para la caracterización de la narración de Violetta, además de los distintos elementos que hasta aquí hemos examinado, resulta relevante mencionar que la historia que refiere Violetta es grabada en una habitación en condiciones precarias: escondida en una habitación inmunda de un hotel de paso y con la premura de quien está planeando escapar para salvar la propia vida.

Ahora bien, aunque el presente análisis se ha centrado en la figura de Violetta, en *Diablo Guardián* podemos descubrir a otro personaje que también parece expulsado simbólicamente de la sociedad desde la asignación de su propio nombre: Pig. A este joven escritor fracasado se le conoce en la novela con el nombre de un animal que quizás se cuente entre los considerados más abyectos en nuestra cultura. En sintonía con esta carga simbólica provista por el nombre, Pig es el personaje que habrá de recibir la historia de Violetta, grabada en una habitación inmunda y construida como por los detritus de su vida, según se intuye de la advertencia al inicio de la narración: "Tú no quieres saber mi vida entera. Tú solo vas a masticar lo que puedas

comerte, ojalá que sin mucho envenenarte" (2016, p. 20). Así, el joven escritor, por la función que adquiere dentro de la obra, es el receptor de tal historia, cual si se tratara de desechos potencialmente contaminantes que la protagonista arroja para que se alimente de ellos.

Es importante observar que el personaje de Pig también es marcado por una necesidad inventiva. En el primer capítulo, cuando se relata su infancia, se hace evidente que la creación literaria se constituye en una especie de resguardo para el joven huérfano:

> Siempre quiso esconderse, volverse invisible. Un día –o un mes, o un año, eso quién va a saberlo– descubrió que escribir era una buena forma de transparentarse, de estar sin nunca estar. ¿Por qué tenía que esconderse con todo y sus nueve años? Primero, para disimular su extranjería de niño mimado: […] le daba a su aislamiento el decoro de la propia elección: estoy solo porque me da la gana. En segundo lugar, porque nadie más que él sabía las cosas que pasaban en todas esas hojas infestadas de garabatos y tachones, de modo que escribirlas era darse a una vida subterránea donde podía hacer, decir y decidir todo lo que en el mundo de los niños nadie hace, ni dice, ni decide por cuenta propia […]
>
> Era como robar, solo que sin testigos, ni castigos, ni límites. Era ser cada día un embustero artificioso, y a veces hasta un asesino sin cadáver ni cuerpo del delito, cuyas únicas huellas resultaban apenas menos que ilegibles: hojas y hojas de una caligrafía tan pudibunda que se empeñaba en no decir lo que decía. Escribir para nadie y para nada: fue así como aprendió a hacerse invisible. (2016, pp. 23-26)

Este personaje, casi coprotagonista de la novela, desarrolla su gusto y su rigor creativo conforme avanza la narración. Sin embargo, su encuentro con Violetta ocurre precisamente cuando Pig parece haber renunciado a sus sueños de escritor y trabaja como *copywriter* en una agencia de publicidad, en la que su talento se ve reducido a fórmulas para vender: "Hay que hacer porquerías […] Textitos de almacén, hay que vender perfumes y carteras y brasieres y herramientas, lo que venga. Hay que olvidar el periodismo, las novelas, los poemas. Aquí vas a aprender a hacer basura" (2016, p. 197). Con estas palabras instruye a Pig su compañero de la redacción, Lerdo. En este punto es

necesario recordar que la trayectoria de Pig en la novela está marcada por su marginalidad e incapacidad de integración social. También él, como Violetta, atraviesa un proceso de basurización. "Humillado por sus jefes, que lo llaman poeta del copy, Pig se prostituye a su modo, pues vende su talento para llenar de basura la mente de público" (Serna, 2003, p. 67).

Aunque es posible afirmar que Pig y Violetta se representan en la novela como seres basurizados, sin duda en Violetta, al ser el personaje predominante en la narración, es posible observar de forma más nítida cómo a la par de su desarrollo como persona se expone el proceso de basurización al que la ciudad la somete. Es decir, un proceso mediante el cual Violetta es proyectada, desde un discurso hegemónico, como un ser desechable, superfluo e incluso contaminante. Esta condición basurizada, sin embargo, permite tanto a Violetta como a Pig, producir un discurso literario. Es decir, que la construcción de estos protagonistas como seres abyectos, víctimas del sistema, trasciende la visión pesimista y crítica que los contextos de cada uno parecen arrojar sobre ellos y sobre el mundo representado para, en cambio, configurar estas subjetividades como una forma de resignificación de residuos simbólicos mediante el ejercicio literario y mediante la estetización de un mundo en el que priva el intercambio económico.

Así, la lectura que aquí se ha propuesto permite interpretar en ambos personajes una forma de reutilización de los desechos de un sistema simbólico, en tanto esos discursos se construyen a partir de residuos: retazos tomados de diversos saberes, tradiciones, discursos considerados desechables. Como desecho que son (desde la mirada de las estructuras nucleares, de instituciones como la ciudad letrada), esos discursos residuales son materia contaminante. Ponen en peligro la organización, los valores y la estética vigentes. Gracias a esta gran movilidad y capacidad sintética que exhibe Violetta y a su ubicación como elemento periférico, se torna una amenaza para la organización establecida en la semiosfera, pues transgrede límites (geográficos, discursivos, sociales). Esa característica la vuelve un sujeto difícil de aprehender por los códigos de la esfera.

Referencias

Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida. I* (Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: PRE-TEXTOS.

Baquero, M. (2001). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.

Bauman, Z. (2015). *Vidas desperdiciadas*. Ciudad de México: Ediciones Culturales Paidós.

Bonfil, G. (1990). *México Profundo: Una civilización negada.* Ciudad de México: Grijalbo.

Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (Trad. Fermín Rodríguez). Buenos Aires: Paidós.

Cabello, G. (2004). Una estética para el vacío: *Diablo Guardián* o la necesidad de la ficción. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura, núm. 11.* Recuperado de http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v11/cabello.html

Estrada, O. (2008). Pactos y querellas de hibridación cultural en *Diablo guardián*, de Xavier Velasco. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *núm. 32.* Recuperado de http://www.jstor.org/stable/27764217.

Lipovetsky, G. (2007). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera*. Tomo I. (Trad. Desiderio Navarro). Madrid: Frónesis/ Cátedra.

Monsiváis, C. (2006). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina.* (3ª ed.). Barcelona: Anagrama.

Serna, E. (junio de 2003). La Coatlicue de Saks. *Letras libres*, 66-67. Recuperado de https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-coatlicue-saks

Velasco, X. (2016). *Diablo Guardián*. Ciudad de México: Debolsillo.

La didáctica en las *Fábulas* (1882) de Rosa Carreto

Alicia V. Ramírez Olivares
Berenice Carsolio

La fábula se convirtió desde sus inicios en un elemento didáctico y bien se aprovechó en el siglo XIX, sobre todo en Hispanoamérica con la creación de las nuevas naciones, para impulsar la educación. En México, algunas mujeres aprovechaban muy bien los espacios públicos que comenzaron a abrirse como el plano de la escritura, la cual se daba sobre todo como una forma de ilustrar a los habitantes de la nación en construcción. Además, como parte de la meta de la modernidad que se alentaba con la ciencia, muchas de ellas salen a trabajar como maestras, acción que aunada a la escritura se complementarían con un proyecto en el que "el ángel del hogar" se convierte en la mujer que no solamente cuida a sus hijos, sino que se cultiva para poder educarlos y aconsejar al esposo en casa, es decir, bajo la influencia de algunos preceptos provenientes de la Ilustración mezclados con discursos moralistas, se buscó la instrucción de la mujer, pero no para su formación personal, sino con el fin de dotarlas de conocimientos que a su vez pudieran transmitir a sus hijos o nietos respectivamente.

Con lo anterior, no debemos olvidar que durante el siglo XIX se gestionaba una nueva postura: la educación pública debería impulsarse acorde a ideales republicanos y modernos. Dicha propuesta no se salvaba de criterios moralistas. En primera instancia, apoyaba la inserción de la mujer en la esfera pública, argumentaba que el confinamiento de las mujeres no era lo más pertinente porque les daba tiempo para el ocio; en segundo término, la instrucción pública representaría libertad, es decir, un peligro social y causa de la disolución moral. La contradicción más marcada radicaba en que no dudaban de la capacidad femenina, sino que la virtud y la ciencia recorrían líneas paralelas.

La posición que adoptaría la mujer con esta corriente desestabilizaba los intereses sociales bajo la justificación del principio corruptivo del desvío moral. Es decir, la educación femenina experimenta una efervescencia al fundarse instituciones públicas y privadas en las que se permitía la instrucción de ambos sexos, pero el papel de las maestras se planteaba como única e irrevocable opción y las liberaba de la crítica política sobre el desentendimiento de sus labores como madres. Las mujeres ahora tenían la función de reformular qué eran y a dónde se dirigían a pro de infundir la virtud como sujetos sociales y políticos.

Es entonces que la escritura da cuenta del conocimiento tan amplio, por parte de las mujeres, no solamente de temas, sino también de técnicas de escritura que eran clásicas, lo que permite entender cómo entonces la mujer se apropia de una voz que además busca el reconocimiento de su identidad jurídica. La autoría femenina deja de ser un tanto anómala y, con ello, nace el reclamo de una redefinición de la subjetividad e identidad políticas debido a las resonancias insurgentes del contexto, y una parcial expresión del deseo por salir de identidades basadas en el falogocentrismo. La mujer comienza a tener conciencia de su papel como figura de alteridad.

La escritura permitió a las mujeres (re) afirmarse como sujetos y no como objetos en la literatura puesto que ponían en tela de juicio que actividades como la maternidad, el matrimonio y su responsabilidad por el bienestar de la sociedad y patriótico, eran circunstanciales y no innatas. Criticaban la manera en cómo la estética y la forma se establece a partir de la medición masculina y determina, como conse-

cuencia, la subjetividad femenina. La aparición de la figura femenina no solo fue en el ámbito literario sino también en el político lo que les permitió, dependiendo del caso, su olvido o reconocimiento.

Rosa Carreto en sus *Fábulas originales* de 1882 en edición especial del *Diario del hogar*, da cuenta de una escritura con conocimiento de técnicas que permitirán expresar a través de una moraleja, una voz que cuestiona no solamente el quehacer moral, sino también el político, aspecto que es posible por el cambio de voces literarias en aras de una didáctica infantil. De esta forma en este trabajo revisaremos algunas fábulas originales recopiladas del *Diario del Hogar*, un pequeño librito con 50 fábulas que circuló en el siglo XIX gracias a la Tipografía Literaria de Filomeno Mata. Mostraremos cómo se inmiscuye la escritora en propuestas políticas que se refieren a la conformación de la nueva nación, buscando además un reconocimiento como sujeto femenino que se abre a la modernidad. La escritura es entonces un espacio que le permite la apropiación de voces con un derecho civil y moral para determinar aspectos que se deben corregir socialmente.

Para lograr ello contextualizaremos algunas fábulas de la autora en su época para entender que la Constitución de 1857 se vuelve un elemento primordial que los intelectuales quieren impulsar y dar a conocer con el fin de lograr la modernidad a través, no solo del conocimiento científico fomentado por el positivismo, sino también del conocimiento de los derechos de los ciudadanos, plasmados en el citado libro de la Constitución. Esto además lo relacionaremos con lo que propone Michael Foucault en *Vigilar y castigar* (1975) para entender cómo el discurso muestra a través de las instituciones disciplinarias un dominio en el que la mujer no formaba parte activa de la nueva nación, al docilizar el cuerpo y mantenerlas sin una personalidad jurídica reconocida por la nueva Constitución, aspecto del que da cuenta Rosa Carreto para emerger con una voz a través de la educación.

En principio, es importante destacar que hemos consultado el libro que recopila las *Fábulas originales* que Rosa Carreto escribió para el *Diario del hogar* y consideramos que, de acuerdo con la fecha de la dedicatoria del libro para José Fernández de Lara hecho para la edición del Diario, 6 de febrero de 1882, quizás el libro se entregó antes y las fábulas se fueron publicando posteriormente a la impresión del libro, ya que las publicaciones en los distintos números del Diario en

sí son durante el último semestre de 1882, principalmente y especialmente los días miércoles. Fue una sorpresa porque se pensaría que la edición pudiera ser una recopilación de las fábulas, pero creemos que en este caso no fue así.

El primer número del *Diario del hogar* data del 16 de septiembre de 1861 y el segundo se publicó hasta el 2 de octubre del mismo año, tal como se había advertido desde el primero, con ello entonces podemos decir que la dedicatoria de Rosa Carreto nos pone a poco menos de 5 meses después de la circulación oficial del Diario. Por ello resulta interesante que además en la Tipografía literaria de Filomeno Mata, se publicara como libro previo a la circulación de las fábulas en el Diario.

Parece ser que estas *Fábulas originales* fueron blanco de admiración, puesto que también se recopilan en 1893 para *La lira poblana*, donde se destacan otras autoras como Severa Aróstegui, Leonor Craviotto, María Trinidad Ponce y Carreón, María de los Ángeles Otero y Luz Trillanes y Arriaga. Se trata de un libro preparado para La Exposición Mundial Colombina de 1893 llevada a cabo en Chicago E.E.U.U. Carmen Romero Rubio había alentado dicho volumen de poesía como representativo de México al igual que la *Antología de poetisas mexicanas de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* de José María Vigil, cuyo objetivo era mostrar cómo en México estaban trabajando las mujeres, en palabras de Vigil "nada contribuiría a dar en el exterior más alto y merecido concepto de la cultura literaria alcanzada por una mujer mexicana" (VII). Esto da cuenta de una preocupación del país por el reconocimiento como lugar "civilizado" y con ello, como "moderno" a través de la participación de las mujeres en distintos ámbitos diferentes a los del hogar.

De igual manera, a partir de las investigaciones de Luis Mario Schneider en 1992, se publica *Rosa Carreto. Obras completas* donde incluye las fábulas. Esta sería la última fuente documental que replica y pone en circulación las fábulas de Carreto. Habrá que advertir que incluso este último volumen se encuentra fuera de circulación y en pocos acervos documentales. Consideramos entonces que la escritura y participación de muchas mujeres en la vida literaria de México, principalmente de la segunda mitad del siglo XIX, representan una voz que pugna por un reconocimiento y participación más activa en la nación en construcción rumbo a la modernidad.

De acuerdo a lo estudiado en muchas de ellas resulta interesante enfatizar el hecho de que no contaban con un reconocimiento o personalidad jurídica, sino hasta la segunda mitad del siglo XX, por ello creemos, por un lado, que gran parte de las voces plasmadas en las letras se encaminan a un cuestionamiento respecto a la incongruencia entre las propuestas de una nación moderna y las prácticas sociales y morales que nada tenían que ver con la civilización que se predicaba. La creación de nuevas instituciones, que incluían las de un código civil y la constitución, avalaban la no incorporación de las mujeres como ciudadanas, sino como simples objetos con cuerpos dóciles que se amoldaron al discurso dominante hegemónico sobre la supremacía masculina y de poder (Foucault, 2002 p. 126).

Por otro lado, la configuración simbólica de las mujeres estaba basada en los dos tipos de discursos sobre género: uno de igualdad y otro de diferencia. El primero que apoyaba al progreso y la realización individual de todos los integrantes de la sociedad sin importar su sexo; el segundo, basado y permeado por algunos presupuestos de la Ilustración, apelaba a la razón. Como resultado de lo mencionado, su estar en el mundo como escritoras debía justificarse y su obra estaba bajo construcciones simbólicas que tenían que autorizar y legitimar, es, precisamente por esta razón, que en sus presentaciones, redacción o incluso asistencia a lugares públicos debían estar acompañadas y avaladas por una figura masculina.

En el caso de Rosa Carreto, quien escribe teatro, poesía, leyendas y fábulas se puede notar una voz irónica a través de la cual se burla de los usos y costumbres respecto a las mujeres, por ejemplo, en su poema "Las visitas" expone:

Bien hecho.- ¿Qué dice usted
De este gobierno cerril?
-Que para nada le sirve
A nuestra patria infeliz
Se pagan contribuciones
Y el Ayuntamiento vil
No cuida que el granizo
Caiga muy lejos de aquí
Para evitar que se pierdan
Las cosechas de maíz.

Ni los diputados quieren
Dar una ley o algo así
A fin de que las señoras
Que visten por figurín
No paguen á las modistas
Por un traje un potosí.
-Oh, qué gobierno, señora! (3) "Las visitas" (1882)

Podemos leer entre risas la crítica que se hace a la ignorancia en que se mantiene a las mujeres, donde se supone se fomenta una crítica al gobierno respecto a los impuestos, aspecto que irónicamente remarca las contradicciones generales en las que se ha caído al querer instruir a la mujer sin involucrarla de manera formal y verdadera en los problemas del país a pesar de la gran injerencia que el sujeto femenino tenía dentro de la esfera privada.

La ironía es aquí un recurso pilar para la crítica de constructos sociales que ya les eran ajenos no solo porque cuestionaban la naturaleza innata que se les adjudicaba sino porque incluso las instituciones y las labores que les eran impuestas en ellas habían perdido sentido. Se moralizaba a las mujeres, se les encerraba en el hogar y se les definía como ejemplo para sembrar la virtud moral siempre teniendo como objetivo el bienestar y el orden social. El único papel que tenían que cumplir era el de convertirse en madres y "ángeles del hogar" y, sin embargo, no era considerada para la vida pública o política de forma autónoma.

Consideramos que Rosa Carreto se percata de que varios constructos, desde su contexto, no son naturales, sino que le han sido impuestos bajo discursos cuyo objetivo era reivindicar una nación a través de la feminización de prácticas sociales y políticas. Es decir, que el sujeto con sus subjetividades se configura como producto de enunciados y formaciones[1] en palabras de Michel Foucault (2002):

> Hay que admitir que el poder y el saber se implican directamente el uno al otro; que no existe relación de poder sin constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que

[1] Conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa (Foucault, 2002, p. 56).

> no suponga y constituya al mismo tiempo relaciones de poder. No es la actividad del sujeto de conocimiento lo que produciría un saber, útil o reacio al poder, sino que el poder-saber, los procesos y las luchas que lo atraviesan y que lo constituyen, son los que determinan las formas, así como los dominios posibles de conocimiento. (2002, p. 34)

De esta misma forma, en sus *Fábulas*, Rosa Carreto muestra una voz didáctica en la que también se refleja una preocupación por la verdadera enseñanza y dichos escritos van dirigidos principalmente a la niñez "La educación provechosa/ nunca despreciéis ¡Oh, niños!/ Si no quereis parecéros al descuidado arboillo" (Fábula IV "Los dos arbolillos", p. 13). Como se aprecia en el fragmento anterior, se invita a los niños a no despreciar la educación. Lo curioso aquí es que no solo se da a través de personajes animales, sino que también aspectos de la naturaleza y la intervención de personas como en otras fábulas.

En los octosílabos, podemos apreciar precisamente lo que José Coll y Vehí describe en su preceptiva de la época titulada *Elementos de literatura* (1857) al señalar que los elementos que se emplean principalmente son animales irracionales para dar cuenta de un hecho que se puede racionalizar con el fin de criticar, pero que también puede hacerse a través de seres inanimados, como en este caso el arbolillo para enseñar una instrucción moral.

La voz que nos muestra Rosa Carreto toma aún más relevancia por cuestiones contextuales puesto que la docencia, en la época decimonónica, ya es considerada una actividad productiva de interés social y el trabajo como profesora deja de ser "una penosa necesidad" y las mujeres disfrutan de cierta autonomía económica y desarrollo profesional. Este fenómeno no solo tuvo repercusiones en el ámbito educativo o laboral para las mujeres, sino también legales porque pudieron acceder a una mayor apertura en decisiones públicas y a ejercer posturas políticas como sujetos autónomos.

Sin embargo, también hay algunas composiciones en las que no se dirige específicamente a los niños, y aunque en la mayoría de las moralejas lo hace, hay otras fábulas en las que no es así, esto lo apreciamos en la moraleja de la Fábula V "El hombre y el gato": "No siempre la muerte quiso/ que un mal se pueda evitar/ á buen tiempo, y para obrar/ tener prudencia es preciso./ Pues á tristes consecuen-

cias/ expuestos sin duda estamos,/ si imprudentes sentenciamos/ tan solo por apariencias" (pp. 15-16).

Como se observa, en esta composición se percibe una crítica a la todavía sociedad de apariencias heredada por la Colonia y que en plena modernidad seguía dominando. Esta composición también en octosílabos nos da una idea de la importancia que tenía la métrica para la memorización de los versos y los cuales se ven cuidados por la autora, puesto que el mismo Félix María Samaniego en sus *Fábulas en verso castellano para su uso en las escuelas* (1840) declara que "los jóvenes que tomen con memoria estos versos, adquirirán con la repetición de ellos alguna facilidad en hacerlos arreglar á las diversas medidas á que por este medio acostumbren su oído" (p. 9). Por tanto, a pesar de que las fábulas no exigen una métrica exacta, de acuerdo a las preceptivas y la estética de la época, Rosa Carreto procura poner la mayoría de sus composiciones en octosílabos y heptasílabos con el fin de facilitar la memorización de ellas. Un aspecto que también se vuelve importante porque entonces podemos aventurarnos a decir que de lo escrito se pretende hacer una especie de enseñanza oral para corregir aspectos sociales.

Ahora bien, cuando hablamos del género de la fábula, de acuerdo con el mismo José Coll y Vehí en la época (1868) y con el estudio *La fábula en Hispanoamérica* (1978) de Mireya Camurati, este género literario se crea también para los esclavos como una forma de criticar sin ser tan obvios. En el caso de Rosa Carreto, también apreciamos esto. La esencia de la fábula radica en determinar una crítica en aras de mejorar la convivencia social. De hecho, ya en 1831 José Fernández de Lizardi en el Prólogo a sus *Fábulas del pensador mexicano* afirma que "El objeto de la fábula [...] no es otro que el corregir las costumbres con la moralidad" (1831, Prólogo). Las mujeres ya no eran ajenas a los acontecimientos políticos del país, como bien plantea Leticia Romero en *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México*: "la toma de posición política dio lugar a la redacción de poemas cuya orientación ideológica repercutió en los terrenos de la crítica" (2015, p. 46).

Sin embargo, consideramos que aquí más que una cuestión moral se trata de una preocupación jurídica que se venía gestando con los pensadores liberales intelectuales de la época al notar un desconoci-

miento y falta de aplicación de las leyes de la Constitución de 1857, un dolor de cabeza que comienza vislumbrando las intenciones de perpetuidad en el poder de Porfirio Díaz. Nos atrevemos a afirmar lo anterior porque precisamente Filomeno Mata, quien en el primer periodo de gobierno de Porfirio Díaz (1876) es asignado como el director del Diario oficial de la federación y de la imprenta del gobierno, pero más adelante, para 1891, Filomeno Mata se pronuncia en contra de Porfirio Díaz, pero ya desde 1880-84, en el periodo de Manuel del Refugio González Flores, se ve una movilización en el periódico del *Diario del hogar* a fin de promover el estudio de la Constitución. Esto lo comprobamos en el ejemplar del 23 de agosto de 1882 escrito por Ignacio Manuel Altamirano, hablando de otro texto que revisa la importancia de conocer dicha Constitución. El texto lo escriben Luis Velazco Rus y Manuel Ortega Espinoza.

No solamente podemos apreciar esto, sino que a propósito del tema patriótico, por la época que está escribiendo Rosa Carreto, en el número del 5 de mayo de 1882 podemos leer lo siguiente:

> Comisión nombrada
>
> La que ha de corregir el Código de Procedimientos penales ha sido nombrado por el gobierno del Estado de Nuevo León.
>
> Que tenga mucho tacto la comisión en su delicado encargo. (*Diario del hogar* 5 de mayo de 1882. Tomo I Año Número 181, p. 3)

Es una preocupación el vacío que los intelectuales han detectado; por tanto, también esa preocupación se nota en Rosa Carreto, quien al igual que muchas de las escritoras de la segunda mitad del siglo XIX en México, pugna por tener una voz que la ampare constitucionalmente. Incluso en una de sus fábulas, la XLVIII "El clavel y la mariposa", se dirige exclusivamente a las niñas, diciendo en la moraleja que "¡Oh, niñas! de todos modos/ La mujer que es mas hacendosa/ aun más que la que es hermosa/ vale a los ojos de todos" (p. 98). Con ello contradice los preceptos sociales de la época en donde se buscaba la coquetería, el adorno de las mujeres, aspecto que siempre está criticando a pesar de que en la sociedad decimonónica la moda femenina era el complemento exterior del interior; lo material se convertía en la expresión de

lo espiritual. La moda tuvo un papel importante en la configuración de la subjetividad femenina puesto que era la identificación con las cosas materiales, "la relación entre el yo, lo subjetivo y las cosas externas" (Galí, 2002, p. 188).

De esta preocupación creemos que también se desprende lo que en el mismo *Diario del hogar* del 5 de mayo con una reiterada publicación respecto a lo siguiente en la sección de avisos judiciales:

> Avisos judiciales
>
> Juzgado 2º menor- Timpbre- México. -1882- Documentos y libros- cincuenta centavos.
>
> Por ante el Juzgado 2º de lo civil que es á cargo de del C. Lic. Estéban Calva, se ha presentado la Srita. Isabel Gonzalez, manifestando su deseo de contraer matrimonio con el C. Julian Martinez, pero que no teniendo quien le otorgue el consentimiento respectivo, pide se le supla judicialmente, y el mismo C. Juez ha mandado se hagan las convocatorias á que se refiere el artículo 21 56 del Código de Procedimientos, para que en un plazo de quince días, contados desde la ultima publicacion de esta convocatoria, se presenten las personas que crean tener derecho á contradecir dicha solicitud.
>
> Y en cumplimento de lo mandado, expido la presente para su publicacion por quince días consecutivos. (México, Abril 21 de 1882:- *Félix M. Alcérreca*, escribano público. 309-15s-12)

Con esto se aprecia esa falta de identidad jurídica femenina, pero al mismo tiempo da cuenta de una preocupación por los vacíos que tenía la ignorancia de la Constitución en la formación de la nueva nación y de su esfuerzo por entrar al mundo moderno, así como por las lagunas que se aprovechaban por las imprecisiones de esta.

En este sentido consideramos que las *Fábulas originales* de Rosa Carreto no han sido estudiadas a profundidad. Más que un discurso moral se puede entrever en varias de ellas una preocupación por la ignorancia que hay, sobre todo de las mujeres y niños, sobre la identidad de estos en la construcción de la nación moderna que se está construyendo en México. La Constitución de 1857 como fundamento de una República Restaurada hace evidente que el sector femenino no es reconocido jurídicamente sino por terceras personas. Lo ante-

rior deja como efecto que las acciones y conocimientos que pudieran aportar a la nación quede invalidado así como los espacios simbólicos que subjetivaban al sujeto femenino en aras de preservar el orden de la sociedad decimonónica. La instrucción y la lectura profunda de las fábulas llama la atención de la importancia de las instituciones educativas y literarias para conformar una sociedad más equitativa.

Así la escritura se afianza como el medio que permitió a las mujeres (re) afirmarse como sujetos y no como objetos en la literatura puesto que ponían en tela de juicio que actividades como la responsabilidad por el bienestar de la sociedad y patriótico eran circunstanciales y no innatas. Critican la manera en cómo la estética y la forma se establece a partir de la medición masculina y determina, como consecuencia, la subjetividad femenina. La aparición de la figura femenina no solo fue en el ámbito literario sino también en el político como se observa en los textos de Rosa Carreto.

Referencias

Camurati, Mireya. (2001). *La fábula en Hispanoamérica*. México: UNAM.

Carreto, Rosa. (1882). *Fábulas originales*. México: Tip. Literaria de F. Mata.

(1992). *Obras completas*. Ed. Luis Mario Schneider. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla.

Diario del Hogar. (1881-1887). Primera época. Dir. Filomeno Mata. México: Tipográfica Literaria.

Domenella, A. R. (1991). *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*. México: El Colegio de México.

Fernández de Lizardi, José Joaquín. (1831). "Prólogo". *Fábulas del pensador mejicano.* México: Imprenta de Altamirano.

Galí, M. (2002). *Historias del bello sexo. La introducción del Romanticismo en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.

Romero, L. (2015). *Una historia de zozobra y desconcierto. La recepción de las primeras escritoras profesionales en México*. Barcelona: Gedisa.

Samaniego, Félix Ma. (1840). *Fábulas en verso castellano para su uso en las escuelas*. Barcelona: Imp. de F. Vallés.

Coll y Vehí, J. (1857). *Elementos de literatura*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

La decantación del sujeto en "Slogan" de Abigael Bohórquez

Gustavo Osorio de Ita
Andrea Alamillo Rivas

En el poema "Slogan"[1] de Abigael Bohórquez (Caborca, México, 1936) incluido en el libro *Poesida* (1996), se encuentra una configuración particular del sujeto lírico que, si bien no es exclusiva del poema, del poemario o del autor, sí apuntala de manera casi única a una lógica de deslinde de la enfermedad a través de aquello que denominamos una decantación del sujeto lírico, es decir, del cómo se transvasa desde el anónimo e impersonal "uno" hasta el decir "yo" en un plano textual, al cual podemos aproximarnos desde la neorretórica, la enunciación y la ficcionalización literaria. Bohórquez, al explorar el tema del SIDA en el poemario mediante un enfoque predominantemente dirigido hacia la relación entre dicha enfermedad y la homosexualidad (no sin dejar de lado su recurrente tendencia hacia el tema erótico y amoroso) aporta un fértil terreno para explorar fenómenos relacionados con la enunciación, los cuales nos parecen de suma relevancia en la constitución del poema en tanto discurso comunicativo. Así, lo que pretendemos develar es el cómo se perfila la

[1] Recuperamos el texto íntegro, con fines expositivos, en el Anexo 1 a este trabajo.

aceptación del "yo" en estado de enfermedad, cómo se individualiza, singulariza y decanta, cómo puede pasar de un sujeto de enunciado enfermo a un sujeto de enunciación que lleva la marca de la enfermedad en su forma particular de aceptarla.

Con el fin de poder rastrear las configuraciones del sujeto lírico antes mencionadas, haremos en primera instancia una lectura a partir de la teoría de la neorretórica propuesta por el Grupo μ en *Retórica general* (1987) planteando un primer acercamiento a los distintos mecanismos estructurales y estéticos que conforman al poema; dicha lectura, por su extensión, no es incluida en este trabajo, sin embargo haremos mención de las partes más relevantes del análisis para nuestros fines investigativos, motivo por el cual incluiremos un breve apartado teórico explicando los principales conceptos tomados del Grupo de Lieja. Por otro lado, para definir las instancias de enunciación en el poema, recuperaremos las propuestas por Oswald Ducrot en *El decir y lo dicho* (1984) y finalmente para el enfoque particular del análisis retomaremos el artículo *Semantización de la ficción literaria* (1980) de Walter Mignolo, particularmente la idea de la semantización pronominotemporal.

I. Aproximaciones Teóricas

1. El Grupo μ y los preceptos básicos de la neorretórica

A partir de nociones de la retórica clásica de Aristóteles y Quintiliano, principalmente, así como de la semiótica de Algirdas Julius Greimas y del concepto de *close reading*[2], en *Retórica general* se plantea un método esquemático de lectura y análisis retórico de textos. Consideramos esta aproximación no solo fiable, sino enriquecedora en el detenimiento necesario para notar cómo, en la construcción de un texto, se gestan elementos estructurales y estructurantes que, en este particular caso de estudio, pueden ayudarnos a develar las estrategias de enunciación subyancentes a los

[2] En el sentido de la propuesta de los exponentes del New Criticism en Norteamérica, así como posteriormente de académicos de la universidad de Cambridge como I.A. Richards, William Empson y F.R. Leavis donde se plantea la idea de una lectura de la poesía centrada primordialmente en el texto, entendiendo que un poema es una obra de arte completa que no necesita el contexto ni las interpretaciones extratextuales para ser analizado y comprendido.

mismos. Por consiguiente, retomaremos en primera instancia la noción de *desvío* sobre la cual se sustenta la construcción poética.

De acuerdo al Grupo µ (1987), un desvío constituye una alteración intencional y perceptible del Grado Cero[3]. Esta alteración, careciendo de una sistematicidad preestablecida y resultando poco previsible, motiva la sorpresa en el texto. Tal y como explica el Grupo µ, "el solo hecho del desvío está cargado de sentido" (p. 87), por tanto, todo desvío que un receptor perciba, crea un efecto retórico; el simple hecho de hablar —o en el caso de la poesía, escribir— utilizando desvíos, ya posee significación. Por consiguiente, la poesía puede ser comprendida como la conjunción de desvíos y convenciones: es necesaria la combinación de ambos para que los desvíos reduzcan la redundancia de la lengua y creen expectativas frustradas (p. 90) —es decir, que generen sorpresa—, mientras que la convención permite que los desvíos no sean tantos que el texto sea ininteligible. El poema debe ser, de acuerdo a lo propuesto por el Grupo de Lieja, legible pero sorprendente, los desvíos deben ser susceptibles de reducción —deben poder comprenderse tras una lectura detenida o mediante el análisis—, pero no convencionales[4].

Hemos dicho que, para el Grupo µ, la poesía es la conjunción de desvíos y convención, sin embargo, esto no será todo lo necesario para crear un poema. La poesía, aclaran, debe cumplir con un fin estético (p. 46) y suscitar a un *ethos*[5] particular de manera intencional. Para ello se valdrá de una serie de operaciones de

[3] "Límite hacia el cual tiende el discurso científico" (Grupo µ 77). Es decir, serán los textos con menor intención estética o metafórica, aquellos que se acercan con mayor precisión a la precisión de diccionario y que ofrecen nula oportunidad de interpretación ulterior.

[4] Cabe resaltar que los desvíos, claramente, no pueden ser siempre los mismos; cuando se gasta un desvío se convierte en convención, esto es, de nuevo se genera un tipo de comunicación económica y eficaz en un sentido clásico y coloquial y no ya la comunicación de un discurso poético; un ejemplo de esto son los lugares comunes en expresiones como "me muero de hambre" donde el morir ya no constituye sorpresa sino una metáfora aceptada por la comunidad que reduce el enunciado y sabe que el hablante no quiere decir otra cosa que "tengo mucha hambre" o bien en poesía metáforas como "labios de rubí" donde tras la repetición, el enunciado ha dejado de producir sorpresa y ha pasado simplemente a significar de nuevo "labios rojos y brillantes", causando así que el uso de la metáfora en un poema sea obvio y no provoque el efecto esperado.

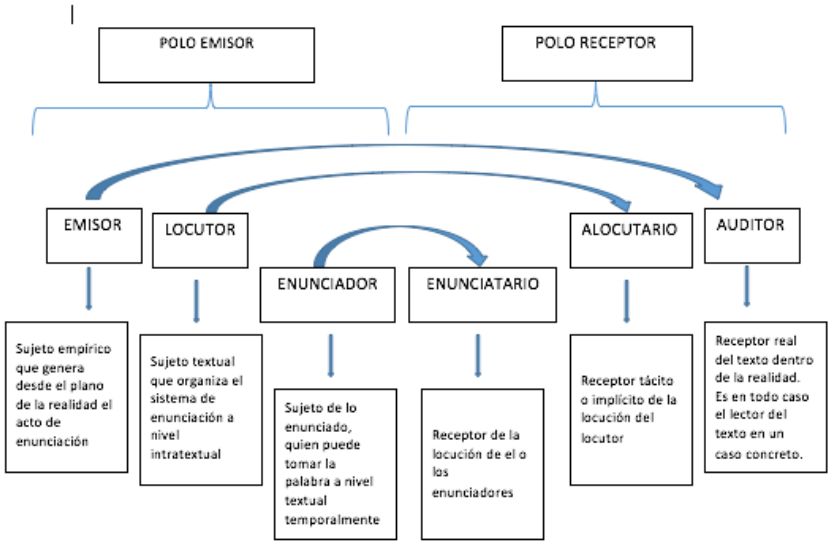
[5] Aquello denominado *pathos* por Aristóteles y que de manera simplificada podríamos definir como la sensación que se suscita tras la experiencia estética, en este caso, tras la lectura del poema.

construcción profunda que ayudarán a ir edificando el universo del poema, aquel sistema único de significación que parte de la manipulación del lenguaje. Estas operaciones de la lengua son lo que conocemos como figuras o tropos y se efectúan en tres en niveles: de los fonemas, de las sílabas y superiores a la frase. De este modo plantean sus estudios desde el nivel fónico, sintáctico, semántico y lógico, que devienen los dominios básicos del estudio lingüístico. Para estudiar estas operaciones, acuñan el término de *metábole* y la definen como "toda clase de cambio de cualquier tipo de lenguaje" (p. 62). Los cambios pueden ocurrir, como ya esbozamos, en cuatro niveles, constituyendo entonces cuatro tipos de metáboles distintos: metaplasmos, metataxos, metasememas y metalogismos. Para analizar un poema se parte del metaplasmo, que no es sino el desvío en el nivel plástico, es decir que los desvíos serán realizados a nivel de los sonidos y de lo gráfico[6]. Así, las rimas, aliteraciones y el ritmo serán analizadas bajo esta operación. En segundo lugar está el metataxo, que consiste en todos los desvíos ocurridos en el nivel sintáctico de la lengua; dentro de esta metábole encontramos figuras retóricas como el hipérbaton, puesto que afecta directamente el orden oracional, del mismo modo que los encabalgamientos. En tercer lugar aparece el metasemema, operación que afecta a la semántica, es decir, al significado de las palabras y el uso que se hace de ellas en el poema. Es importante aclarar que esta metábole solo abarca aquellos desvíos que operan dentro de la lógica interna del poema, es decir, la relación de significados que generan desvíos a nivel textual; será en este nivel del análisis que encontraremos a las metáforas y sinécdoques, por ejemplo. Finalmente, se llega al estudio del metalogismo, que es quizá la más compleja de las metáboles porque se desprende de la afectación al nivel lógico de la lengua. Dentro del nivel lógico encontramos las referencias extra, intra y metatextuales. Es común confundirlo con los metasememas puesto que también opera con los significados, sin embargo, los metalogismos pueden no estar en una sola palabra sino a nivel de la frase, de estrofa o del poema entero.

[6] Para analizar la disposición gráfica particularmente, hay una operación que es parte de los metaplasmos y que dan en llamar metagrafo.

2. Oswald Ducrot, las estancias y la polifonía de la enunciación

En *El decir y lo dicho* (1984), Oswald Ducrot establece una cartografía básica de las distintas instancias que existen para que sea posible el acto de enunciación. Para ello habrá de dividir el esquema de la comunicación en dos esferas: la de la comunicación intratextual, es decir, aquella que ocurre solo a nivel del texto, y la extratextual, aquella que se gesta en el mundo empírico. En ambas habrá instancias paralelamente equivalentes —ya que estas se perfilan tomando en cuenta el esquema comunicativo de Roman Jakobson—. Con el fin de esclarecer esta dinámica comunicativa del texto, recuperamos el siguiente esquema, elaborado a partir de Ducrot en *El decir y lo dicho*:



En el presente estudio, retomaremos principalmente la esfera intratextual, es decir, aquella compuesta por las instancias del locutor, el enunciador o enunciadores, el enunciatario o enunciatarios y el alocutario. Hacemos esta selección puesto que consideramos es en dicha esfera donde se construyen los agentes que se comunican en un poe-

ma[7] así como también donde se configura un sujeto lírico y, de acuerdo a nuestra premisa de análisis, se decanta también.

Revisando el esquema podemos notar que, en primer lugar, aparece la figura del locutor, que será el sujeto textual que organice la información a lo largo de la obra literaria: es crucial la figura del locutor puesto que será su función dar o no la voz a otras instancias, además será alrededor de esta que se desarrolle el discurso poético. La instancia a la que dirige su enunciación el locutor es denominada por Ducrot como alocutario, este será el receptor tácito de la enunciación del locutor. En este punto es importante recordar que en todo esquema de comunicación existe un "yo" que dirige un enunciado y un "tú" que lo recibe; este "tú" o alocutario no necesariamente tiene que ser una figura planteada con especificidad en el poema; sin embargo, siempre podremos definir algunos rasgos mínimos de este a partir de lo dicho por el locutor.

En segundo lugar encontraremos la instancia del enunciador: un enunciador es aquel a quien el locutor puede ceder la voz a momentos, este se manifiesta cuando, por ejemplo, aparecen citas, diálogos —tanto directos como indirectos—, cambios de voz e inclusive cambios temporales dentro del poema. El enunciador y el locutor pueden corresponderse con el mismo sujeto empírico y sin embargo encontrarse en distintos momentos psíquicos en el momento de la enunciación, convirtiéndolos en sujetos de la enunciación distintos. Si un enunciador dirige su enunciación hacia alguien, será hacia la instancia denominada por Ducrot como enunciatario y tendrá como única función la de recibir lo dicho por el enunciador.

[7] Dentro de la esfera extratextual encontraremos la figura del emisor y el auditor (p. 136), que en un poema podrían corresponderse al escritor empírico y el lector en un momento determinado. El auditor también podría llegar a ser un destinatario real y específico, por ejemplo, en el caso de los poemas con dedicatoria. En el caso del poema al que nos aproximamos en esta investigación, la esfera del emisor, por ejemplo, cobra una relevancia biográfica interesante. Recordando que Abigael Bohórquez sufrió múltiples vejamientos por su preferencia sexual durante la segunda mitad del siglo XX, el vínculo que la instancia del emisor instaura con el texto podría ser de cierta autoridad en el tema: solo alguien próximo o padeciente de los estragos del VIH podría escribir algo así. Debido a las particularidades de la aproximación de esta investigación, dejamos la relación del texto con el mundo para otra inquisición posterior.

Con esta breve recapitulación de la teoría propuesta por Ducrot, podemos entonces retomar la idea que él mismo plantea en torno a la enunciación polifónica. Ducrot establece un diagrama básico mediante el cual podemos reconocer el sujeto parlante en el poema en determinados momentos, a quién cede este la palabra y cómo; en suma, en qué manera, mediante la conformación de las distintas instancias, se diseña un sistema jerárquico donde la expresión construye al sujeto (p. 140). Con este aparato teórico, aunado a la propuesta de la neorretórica antes esbozada, lo que pretendemos es rastrear quién habla y dónde en el poema, para después develar dónde se decanta y por qué.

3. Walter Mignolo y la ficcionalización en la enunciación

Finalmente nos valdremos de lo señalado por Walter Mignolo en el apartado de "Semantización del espacio enunciativo" de su texto *Semantización de la ficción literaria* (1980), donde plantea el doble carácter del discurso ficcional para afirmar que en un texto literario hay dos discursos distintos sustentados por las mismas palabras, es decir que un texto puede pensarse desde dos posiciones: como un texto de narrador, que será el acto ilocutivo del narrador —que es simulado o pretendido—o bien como un texto de autor —que será verdadero—(p. 87). En el segundo caso la lectura que se puede hacer del discurso será directamente relacionado con su contexto cultural, social, económico, político, etc., es decir, remitiendo a la esfera extratextual que mencionábamos al recuperar el esquema de Ducrot. No obstante, en la presente investigación nos detendremos preponderantemente sobre el primer tipo de discurso.

Cabe mencionar que Mignolo hace una distinción para la lírica donde resulta frecuente la confusión entre el discurso con posible carácter ficcional y el discurso del autor como instancia que también habla en el texto. Sin embargo, de acuerdo a la división que hemos ya planteado de Ducrot, creemos que, sin importar los puntos de convergencia entre ficción y realidad en el poema, también existe en poesía un discurso ficcional literario que es posible estudiar desde la concepción de "espacio ficticio de la enunciación", teniendo presente

la idea de que autor y narrador no son correferenciales, a menos que podamos sostener el argumento basándonos en pruebas textuales.

Existen dos dimensiones entonces en un texto literario: por un lado, la dimensión pragmática que será aquello que hace un autor cuando escribe y puede entenderse desde un rol social, como hemos dicho, apuntando hacia lecturas de índole contextual. Por otro lado, estará la dimensión semántica que será aquello que hace un narrador dentro de la obra. En poesía y retomando a Ducrot, la dimensión pragmática será realizada por el emisor y la dimensión semántica por el locutor. Señala Mignolo que hay dos principales acciones realizadas por quienes producen discursos ficcionales:

- "Se conforman a las convenciones de ficcionalidad y a las normas de la institución literaria" (p. 89).
- Crean un espacio ficcional de la enunciación orquestado sobre el sistema pronominal, deícticos y tiempos verbales, por un lado, la caracterización de una persona o voz y de un contexto desde el cual se enuncia por otro, y finalmente del "funcionamiento implícito de las modalidades de las aseveraciones, juicios, opiniones, etc." (p. 90). Estos serán los niveles que ayuden a semantizar el espacio ficcional de la enunciación, es decir que gracias a estos el juego de la ficción será posible ya que reforzarán la ilusión de un discurso "verdaderamente ficcional". Puesto de otro modo, será gracias a estos que aceptaremos la veracidad de los enunciados del narrador, que aceptaremos su cualidad enferma y su decantación.

La semantización pronomino-temporal entonces "se concibe como un 'sistema de alternativas' disponibles para el espacio de la enunciación en aquellos discursos que se conforman, a la vez, conforme a la convención de ficcionalidad y a los principios legitimadores de la institución literaria" (p. 100). Todo lo cual será aquello que permita determinar cómo se construye la enunciación ficcional y, para nuestro caso de aproximación al poema "Slogan", el cómo se construye una ficción del sujeto lírico que se individualiza y particulariza.

Ahora bien, a partir de Émile Benveniste, Mignolo ahonda en la semantización pronomino-temporal haciendo un par de distinciones. Mientras que en el discurso pragmático al hablar de la tercera persona se alude al objeto del discurso y al hablar de la primera y segunda se habla de indicadores de la enunciación —quién habla y quién escucha—, en el relato literario es posible que aquél que enuncia sea tanto primera como segunda o incluso tercera persona. Así, mientras que en el discurso tradicional existe una forma canónica de narración, compuesta por un "yo" que habla de otro hacia un "tú", en la ficción literaria podemos también encontrar otras formas, por ejemplo, un "yo" (locutor)[8] que hable de un "él" (yo actor) hacia un tú, que además podría ser otro "yo" desdoblado. En este caso particular, el "yo" locutor y el "yo" actor u objeto serán construidos de manera distinta, por lo que el segundo se constituirá como un él: la tercera persona ayudará a dar la connotación de objetividad.

Veremos entonces que el uso de los pronombres será de suma importancia para estudiar la composición del sujeto en el texto literario (p. 102). Mignolo hablará de narraciones de tres tipos:

- Yo — Yo: en este caso la semantización suele generar extrañeza puesto que el momento de escribir parece ocurrir al mismo tiempo que el hacer (pensar, sentir, creer), lo que genera una paradoja que, sin embargo, es posible en la ficción literaria.
- Yo — Tú: es la forma más común en el discurso poético. Esta forma permite una estructura dialogal.
- Yo — Él: esta forma parece aludir a una tercera persona, y genera en muchas ocasiones un fenómeno en el que pareciera que coinciden las esferas de lo pragmático y lo semántico, es decir, crea la ilusión de que el locutor habla con el autor.

Mediante estas propuestas, ensayaremos hallar en el poema de Abigael Bohórquez las funciones específicas del "Yo" para develar los mecanismos de semantización a partir de los pronombres y sus transformaciones a lo largo del discurso poético. Así, podremos deve-

[8] Aunque Mignolo habla en términos de narrador, hemos hecho la adaptación a las instancias del género poético que será el que trataremos en el análisis posterior.

lar dónde y cómo se decanta el sujeto en el poema; cómo se aparta del anonimato y se consolida no solo a nivel del enunciado, sino también a nivel de la enunciación.

II. "Slogan" y la decantación del sujeto poético

Una vez esbozadas las propuestas teóricas a partir de las cuales nos aproximaremos al poema de Bohórquez, podemos notar que en *Slogan* encontraremos, en primera instancia y desde la perspectiva de la neorretórica, la presencia de una sinécdoque generalizante[9], donde a partir de la colectividad, el locutor se irá aproximando a enunciarse como un sujeto particular, en este caso, un sujeto enfermo de SIDA. El poema inicia con una estructura de enunciación más próxima a aquella prototípica en la narrativa con los versos "Y, fue que, un día, el *BUEN* vecino/ estrenó la película, como un trigal en llamas" donde podemos apreciar el desvío metatáxico manifestado en la proximidad de las comas explicativas que dan lugar a un ritmo ralentizado y entrecortado; es importante reconocer el valor narrativo de este inicio puesto que será esta construcción la que situará al locutor en la posición de enunciar lo que en un primer momento se presenta como una historia con una distancia significativa a la instancia de enunciación. Los siguientes versos, sin embargo, irán acortando relativamente esta distancia: "*AIDS IS COMING/ AIDS IS HERE/* y uno ya no volvió a poder ser/ la familia de hierba de Walt Whitman"; aquí podemos observar, en primer lugar, el uso a nivel del enunciado de metaplasmos que se manifiestan a través de mayúsculas e itálicas en las frases en lengua anglófona, pero también en el adjetivo "*Buen*" de los primeros versos y que ayudan a generar una sensación de extrañamiento en el mensaje comunicativo que deviene el poema en tanto discurso.

Para nuestra aproximación, más que un elemento retórico-estilístico, lo que estos metaplasmos delatan es un indicio, solamente a nivel gráfico, valga esclarecer, de que aquello enunciado en una

[9] Retomamos de Adam Ægidius la noción de sinécdoque en poesía, quien la define como un fenómeno que se manifiesta "cuando el locutor articula un enunciador que funge como parte de sí mismo, representándolo sinecdóquica y parcialmente" (p. 66). En el caso de *Slogan* hablamos de una sinécdoque generalizante puesto que en un primer momento el movimiento sinecdóquico tiende hacia la colectividad, hacia un "nosotros" que aleja momentáneamente al sujeto del lirismo del "yo".

tipografía diferente no pertenece precisamente a la enunciación del locutor sino quizá a algún enunciador ajeno, desconocido, al que cita el locutor[10]. Esta inserción de una voz ajena, indeterminada, pero gráficamente distinguible de aquella del locutor, nos lleva a constatar un ejercicio polifónico a nivel de la enunciación: el poema no será entonces producto únicamente de la voz de un locutor deícticamente estable, sino que irá siguiendo un programa de enunciaciones citadas para completar el enunciado poético.

Por otra parte, avanzando sobre el nivel del enunciado, encontramos los siguientes versos: "y uno ya no volvió a poder ser/ la familia de hierba de Walt Whitman": lo que complejiza el nivel de la enunciación en este dístico es el uso del sustantivo en calidad de pronombre "uno", donde su función retórica se ejerce sobre el alejamiento del "yo" del sí mismo, es decir, se ocupa dicho pronombre para esbozar la calidad de sujeto enunciador, pero al mismo tiempo se desprende de la responsabilidad de lo enunciado y, paralelamente, cumple también la función retórica más propia de la lengua oral y cotidiana donde la primera persona es reemplazada por la forma del "uno" para dotar con una nueva carga semántica al enunciado al relatar penurias, torpezas o cuestiones de una índole disfórica. De este modo, el pronombre servirá como desvío metasemémico en dos niveles: el del lenguaje cotidiano y en la construcción de un programa poético particular. En esta configuración podemos ver textualmente el programa sinecdóquico generalizante que mencionábamos con antelación: un yo que progresa no sobre el ejercicio de enunciarse a sí mismo como parte de un todo, sino de buscar confundir su propia subjetividad entre el anonimato de la enunciación. Esta configuración, simultáneamente, pluraliza el enunciado del emisor–Bohórquez en tanto discurso comunicativo: al momento del ejercicio de la lectu-

[10] Hacemos referencia aquí del fenómeno de la enunciación citada al que nos aproxima Filinich en *Enunciación* cuando, haciendo referencia a la definición de Courtés dice que "por enunciación citada entendemos aquí el simulacro de la enunciación, que se presenta en el discurso siempre que, por ejemplo, se presenta un diálogo: las marcas de la enunciación (ego, hic et nunc) son llamadas a desaparecer si se sustituye la forma dialogal por el discurso indirecto correspondiente" (p. 60). Ahora bien, Filinich al referir a este fenómeno está haciendo alusión a su existencia dentro de la enunciación en el género narrativo; sin embargo, consideramos que podemos también aplicarlo en la poesía si adaptamos ciertos valores, por ejemplo, las comillas elididas cuando se hace referencia a versos de otros autores serían el equivalente del discurso indirecto de la narración.

ra, el auditor forma parte también de ese "uno", viéndose así imbuido por la sinécdoque generalizante propuesta por el locutor[11].

Pero la estructuración de esta subjetividad no se detiene en el anonimato y la colectividad. Perfilando la idea de un sujeto decantado, encontramos más adelante en el enunciado la reiteración de ese "uno": "uno/ entonces,/ enamorado todavía de las cosas oscuras / tornó a mirar a su izquierda, a su derecha,/ detrás, al frente", donde ese yo generalizado mediante el metasemema, tiende a apropiarse de espacios y tiempos específicos: es un alguien que en un pasado torna a mirar a un lugar concreto, su izquierda, luego su derecha, atrás y al frente. Esto, además de sumar un contenido sémico en el enunciado, tiende a proponer una singularización de la subjetividad conforme avanza el programa enunciativo del poema. Esta singularización y decantación, que podríamos también entender como un recorrido hacia el "yo", se consolida hacia la parte final del poema: "y devino el horror impenitente/ de que éramos muriendo o vamos a morir/ o estamos muertos". En estos versos el locutor, subsumido por la figura del pronombre, se materializa no solo deícticamente, sino bajo la colectividad: así, el yo locutor anónimo pasará a un "uno" que se volverá un "nosotros".

Este movimiento, desde una perspectiva crítica, implica la reticencia para abordar de lleno y autónomamente el problema de la enfermedad enunciada, el SIDA. Bajo la protección, ya sea del impersonal o del colectivo, el yo rehúye de enunciar su propio papel dentro de los hechos enunciados, el padecimiento propio se intenta mantener indefinido tanto enunciativamente como a nivel del enunciado.

Más adelante, el locutor pasa del "estamos" a "y ai' nos vamos carnal/ haciéndonos poquitos/ esfúmate, pass bye/ no chingues, puta muerte", donde el enunciado sostiene aún la preminencia de un nosotros, pero con el contraste de que aquí se encuentra delimitado lexemáticamente de manera mucho más precisa: la voz que aquí se hace manifiesta es la de un sujeto hispanohablante, probablemente del norte de México, que retoma también las inserciones anglófonas pero además la informalidad en su enunciación, dando como resul-

[11] Sería interesante ahondar en este punto a partir de la propuesta de la presentez de José María Pozuelo Yvancos para revisar de qué manera el uso del pronombre "uno" ayuda a que la esfera homopática y heteropática se confundan.

tado una serie metasemémica que apuntala la particularización propuesta como reverso de la generalización, también metasemémica, que inauguraba el enunciado del poema. Siguiendo un movimiento que se vuelve primeramente deductivo y después inductivo, podemos ir rastreando la compleja configuración de la subjetividad en el poema de Bohórquez. Para muestra podemos proseguir con los siguientes versos: "Porque hubo días hasta la desvergüenza,/ donde fuimos *tan lúbricos/ tan móviles/ tan fértiles/ tan plácidos/ tan sórdidos*"[12].

Donde todos los elementos del enunciado que aparecen en itálicas y alineadas a la izquierda y pertenecen a otra instancia de emisión: el poema "Canción de la vida profunda"[13] del poeta Porfirio Barba Jacob, autor colombiano. Los versos retomados para "Slogan" constituyen las últimas dos palabras (siempre un adverbio y un adjetivo) de cada estrofa del poema de Jacob, el metagrafo del espacio en blanco en el poema de Bohórquez es importante puesto que da indi-

[12] Itálicas del original.

[13] "Hay días en que somos tan móviles, tan móviles,
como las leves briznas al viento y al azar.
Tal vez bajo otro cielo la Gloria nos sonríe.
La vida es clara, undívaga, y abierta como un mar.
Y hay días en que somos tan fértiles, tan fértiles,
como en abril el campo, que tiembla de pasión:
bajo el influjo próvido de espirituales lluvias,
el alma está brotando florestas de ilusión.
Y hay días en que somos tan sórdidos, tan sórdidos,
como la entraña obscura de oscuro pedernal:
la noche nos sorprende, con sus profusas lámparas,
en rútiles monedas tasando el Bien y el Mal.
Y hay días en que somos tan plácidos, tan plácidos...
(¡niñez en el crepúsculo! ¡Lagunas de zafir!)
que un verso, un trino, un monte, un pájaro que cruza,
y hasta las propias penas nos hacen sonreír.
Y hay días en que somos tan lúbricos, tan lúbricos,
que nos depara en vano su carne la mujer:
tras de ceñir un talle y acariciar un seno,
la redondez de un fruto nos vuelve a estremecer.
Y hay días en que somos tan lúgubres, tan lúgubres,
como en las noches lúgubres el llanto del pinar.
El alma gime entonces bajo el dolor del mundo,
y acaso ni Dios mismo nos puede consolar.
Mas hay también ¡Oh Tierra! un día... un día... un día...
en que levamos anclas para jamás volver...
Un día en que discurren vientos ineluctables
¡un día en que ya nadie nos puede retener!".

cio de aquella parte que falta y que se encuentra en el intertexto al que se alude. Por otro lado, la única estrofa que el locutor no recupera es la última y en la que habla de la muerte: "un día…/ en que levantamos anclas para jamás volver": esto adquiere un sentido desde una perspectiva metalógica, ya que los siguientes versos que sigan a esta nueva enunciación citada tendrán un discurso que discurrirá también sobre la idea de la muerte. Esto implica también una complejidad desde la polifonía pues, como hemos dicho, aquí se recurre al uso de otro emisor para poder establecer la comunicación que el locutor desea sostener intratextualmente. En suma, se vale de palabras ajenas para construir la dimensión pasional del discurso —aquí es retóricamente evidente por el metataxa de adjunción repetitiva—. Esto también nos ayuda a sostener nuestra perspectiva en torno a la elisión del yo sobre su responsabilidad en cuanto a lo enunciado: sin poder hacer recaer la responsabilidad del sujeto enfermo sobre su propia condición, el yo persigue que otro, ajeno, intratextual, lo caracterice.

El final de este recorrido hacia el yo se gesta en los siguientes versos: "pero hubo días en los que fuimos/ los únicos culpables/ de esta vieja batalla/ recientemente concluida,/ en la que no diré que te he perdido/ para siempre,/ sino que yo te amaba/ y he muerto." Aquí, al igual que en los primeros versos, tanto en el nivel del enunciado como en el de la enunciación, se asume la responsabilidad de la enfermedad por medio de la culpa[14], y se hace nuevamente a través de la colectividad. Sin embargo, en los versos finales, por primera vez se materializa el "yo" a nivel del enunciado y lo hace consecutivamente: primero aparece implícito por medio del verbo en primera persona "diré" y se reitera por medio del pronombre "te" que implícitamente tiene la estructura "yo te…" y finalmente, por primera y única vez en el poema, el locutor se hace presente por completo cuando dice "yo te amaba" con una evidente intención de hacerse aparecer. Sin embargo, justo ahora que el yo se hace tangible, lo hace con una representación metalógica, mediante un oxímoron, en donde el yo enunciado —y en el nivel lógico también el locutor— ha muerto ya.

[14] Retomaremos esta idea para un trabajo ulterior donde a este análisis se ligue a un aparato crítico desde las concepciones propuestas en *Illness and Its Metaphors* de Susan Sontag para estudiar los valores atribuidos a lo enunciado en el texto vinculado a ideas contemporáneas respecto a la enfermedad.

Es también interesante que el mismo proceso que hemos descrito por el que pasa el "yo", es por el que pasa el "tú", que no se hace presente sino hasta el verso en que dice: "no diré que te he perdido" y donde por vez primera también se dibuja la idea de un alocutario particular y singular para el que fue dirigida la enunciación.

Así, el poema de Bohórquez está constituido por un locutor que da paso a varias voces: una voz colectiva que se repite en el "nosotros", una voz impersonal que, por medio del alejamiento producido por el uso particular de la forma léxica "uno" crea un puente entre la primera persona del plural y la primera persona del singular, es alguien en medio y, a su vez, que parece no ubicarse en ninguna instancia determinada por el uso normativo de la lengua; y también presente la voz anglófona que repite el slogan "*AIDS IS COMING/ AIDS IS HERE",* la cual además hace alusión a otros elementos de la cultura popular norteamericana como el rock; a su vez, aparecen también las voces de versos de Whitman y de Jacob, dialogando con el poema e insertadas de modo que funcionan como una cita, en un movimiento metalógico de supresión-adjunción de elementos ajenos al texto, es decir, sumando voces pero también perdiendo parte de sus significados originales para adquirir el significado del enunciado que construye el locutor de "Slogan". Y finalmente la voz en singular, ese "yo" del locutor que aparece solo en los últimos versos y que desata la dimensión pasional[15], el ethos del poema que habla no ya de una colectividad sino de un yo particular que ha sido parte de todos aquellos ámbitos y que solo adquiere la voz cuando ha muerto.

En esta orquestación de voces, lo que resalta es la singularización materializada del "yo" a nivel textual. Lo que consideramos que hemos realizado, es develar cómo a través de un programa estructural-textual, una aproximación a las estrategias de enunciación y la revisión de la ficcionalización del sujeto en el texto lírico, lo que sucede en el poema de Bohórquez con ese esquivo y ralamente enunciado "yo" es una presentificación textual que pasa de lo latente a lo cimbreante.

[15] Dimensión pasional entendido desde Filinich quien en *Descripción* la define como aquella que "reúne aquellos elementos discursivos que dan cuenta de otra esfera de la experiencia del sujeto, la experiencia sensible, la cual se articula alrededor del propio cuerpo, centro de las percepciones que le llegan del exterior y de los afectos, sentimientos y emociones que se desencadenan en su interior".

Podemos leer entonces un yo que se construye de a poco, un yo que surge en el anonimato y la confusión del colectivo –en el "uno"– y que lenta, parsimoniosa y confusamente se va consolidando a partir de otras voces, de cosas que uno escucha en la calle, de otras lenguas, de expresiones coloquiales, de llamamientos, de slogans: se va haciendo de su propia voz y decantando –gota a gota– hasta que uno pueda decir yo, hasta que se pueda enunciar que se está enfermo, que amaba, que está muerto.

Referencias

Bohórquez, A. (2016). Slogan. *Poesía reunida e inédita*. Sonora: Instituto Sonorense de Cultura.

Dorra, R. (1997). *Entre la voz y la letra*. México: Plaza y Valdés.

Ducrot, O. (1984). La descripción semántica de los enunciados y la noción de presuposición. *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Buenos Aires: Hachette.

Filinich, M. (1998). *Enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.

(2011). *Descripción*. Buenos Aires: Eudeba.

Fontanille, J. (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

Grupo µ. (1987). *Retórica general*. España: Paidós.

Mignolo, W. (1980). Semantización de la ficción literaria. *Dispositio* (pp.85-127).

Pozuelo Y., J. (2009). *Poéticas de poetas*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Sontag, S. (2001). *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. Nueva York: Picador.

Anexo 1

SLOGAN

Abigael Bohórquez

Y, fue que, un día, el "*BUEN*" vecino
estrenó la película, como un trigal en llamas:
"AIDS IS COMING/ AIDS IS HERE:"
y uno ya no volvió a poder ser
la familia de hierba de Walt Whitman:
—¿me celebro a mí mismo y me canto a
mí mismo?—
"because to die for AIDS is different
from what any one supposed."
Sobrevino el terror,
"the happy birthday of DEAR TRACY;"
uno entonces,
enamorado todavía de las cosas oscuras
tornó a mirar a su izquierda, a su derecha,
detrás, al frente,
queriendo ver espejos donde tocar un rostro fértil;
pero llegó algo que vino enemistando,
desapartando y no es igual a la vida:
"because to die for AIDS is different
from what any one supposed;"
y devino el horror impenitente
de que éramos muriendo o vamos a morir
o estamos muertos y obstinamos: dead-drunk
rock, dead-end rock, deadfall rock, deadly gone world
rock o yeah, *"but to die for AIDS is different"*
y ai'nos vamos, carnal haciéndonos poquitos,
esfúmate, pass bye no chingues, puta muerte,
"but to die for AIDS is different, like to spit to olden GOD,"
rock
rock
rock'n rolling,
a pesar de aquel día.

Porque hubo días hasta la desvergüenza,
donde fuimos "*tan lúbricos*
tan móviles
tan fértiles
tan plácidos
tan sórdidos,"
presuntos dueños del amor intemporal;
porque hubo días en los que fuimos
aquella mano que buscaba,
y aquella otra mano que daba sobresalltos,
y aquella breve mirada solándula y promiscua,
porque todo estaba tiempo de la pasión,
y convivimos la cintura del canto,
y no conocíamos piedras en el camino;
pero hubo días en los que fuimos
los únicos culpables
de esta vieja batalla
recientemente concluida,
en la que no diré que te he perdido
para siempre,
sino que yo te amaba
y he muerto.

Estrella distante: Juego de dobles + seducción = resplandor del mal

Iván Ballesteros Rojo
María Rita Plancarte Martínez

1. Estrellas de la muerte

Helen Morrison, psiquiatra y escritora forense autora del libro *My life among the serial killers* (2004), después de entrevistar a decenas de asesinos seriales, señala en un pasaje: "They're charming, almost unbelievably so, charismatic like a Cary Grant or a George Clooney (although they rarely are as handsome). They treat me as if I am their kindred spirit" (p. 11). Podríamos citar decenas de nombres y casos para establecer en la personalidad del criminal una antítesis absurda: asesinos encantadores.

Basta recordar a Ted Bundy, el asesino "más carismático y atractivo" de la historia de los Estados Unidos. Con estudios en derecho y psicología, Bundy resultaba atrayente para el público estadounidense, al grado de tener un club de fans; aun en su condición de asesino confeso. Antes de ser arrestado parecía ser un miembro ejemplar de su comunidad. El vecino que todos queremos tener. En los juicios de su caso actuaba él mismo como su propio abogado defensor. Sus argumentos hacían tambalear las indagatorias en su contra. Bundy ejercía la duplicidad de personalidades para ocultar su instinto asesino, el cual se nutría del odio y la influencia, según sus propias palabras,

que recibía de la violencia expuesta por los medios de comunicación y la pornografía. En su círculo de conocidos era el mejor estudiante, el amigo más comprensivo y el trabajador que imprimía más empeño en sus labores. Seductor con las mujeres, les escribía largas cartas a sus amantes, que después de leerlas quedaban prendadas de él. Detrás de esta apariencia, de esta máscara de perfección, se ocultaba un monstruo. Un brutal criminal. Las fugas y constantes aplazamientos de su condena a muerte, debido a la manipulación que ejercía sobre las investigaciones policiacas, no evitaron que muriera en la silla eléctrica el 24 de enero de 1989, quedando gran parte de los casos con cabos sueltos respecto al paradero de los cuerpos de sus víctimas. La mayoría de mujeres asesinadas por Bundy fueron estudiantes universitarias. Chicas que aspiraban a convertirse en adultas autosuficientes y profesionistas. Los móviles de Bundy parecen resumirse en la urgencia de matar para restablecer el orden patriarcal, donde la mujer debe cumplir con los roles establecidos.

En México encontramos un antecedente particular. La académica Ainhoa Vásquez Mejía lo retoma en su artículo "Ritual del bello crimen. Violencia feminicida en *Estrella distante*." Se trata de José Luis Calva Zepeda, mejor conocido como "El caníbal de la Guerrero" o el "Poeta caníbal", a quien le gustaba presentarse como escritor, actor y poeta; aunque en realidad se dedicaba a atender un ciber café. No citaremos aquí ninguno de sus "versos". Basta decir que carecen de cualquier virtud literaria y que no son, vistos desde una perspectiva sensata, poemas. Vaya, ni siquiera deberían ser considerados como búsquedas estéticas. Que se agregara al adjetivo caníbal un calificativo como "poeta" fue una evidente estrategia de periodismo sensacionalista. Una maniobra que funcionó a la perfección. Sin embargo, lo que sí podemos advertir en este caso son las características que los vecinos recuerdan de él: "era tranquilo, callado, elegante y hasta 'galán'". Su última víctima "Suspiraba con los poemas que le escribía" (Periódico *Crónica*). El hecho de entregar a su novia "poemas" de amor y que la policía encontrara en su casa fragmentos de una "novela" resulta, para la opinión pública, una especie de particularidad que lo distancia de otros asesinos atroces. Como si desarrollar el acto de la escritura, a pesar de lo mediocre que esta resulte, elevara el rango de este criminal. O por lo menos le alcanzara para convertirlo en una

celebridad; como finalmente sucedió: la noticia de un asesino caníbal y además poeta se propagó por todo el mundo.

Hanna Arendt ha señalado que los organizadores del holocausto en la segunda guerra mundial, en especial los que dirigían los campos de concentración, eran personas normales y, hasta cierto punto, cultas. Por las mañanas cuidaban a sus pequeños hijos y escuchaban, en familia, a Bach o leían en voz alta a Novalis. Pero por la tarde exterminaban en cámaras de gas masivamente a seres humanos. La personalidad del doble opuesto, al igual que los asesinos seriales, está presente también en estos asesinos que ejercen un tipo de mal que ha sido reconocido como el Mal Total. A esta lógica mecánica de administrar la muerte fue a lo que Arendt llamó "la banalidad del mal". En el juicio realizado en Jerusalén en contra del teniente coronel de las SS, Adolf Eichmann, evento que la filósofa judía cubrió para *The New Yorker*, Arendt encontró el perfil no de un sociópata o psicópata como los casos antes señalados de asesinos seriales. El ex nazi, y principal orquestador de la llamada "Solución final", era un tipo sencillo. Hasta cierto punto elocuente. No era pervertido ni sádico. Era "terroríficamente normal". Los crímenes cometidos por este perfil de asesinos, bajo el amparo de circunstancias históricas e ideológicas, les hace imposible reconocer sus acciones como actos de maldad, de horror. Este aspecto los condena a ser elevados a una categoría de ejecutores del llamado Mal Total. Ese mal que no solo niega al otro, sino que lo desaparece. Baudrillard señala: "El principio del Mal no es moral; es un principio de desequilibrio y de vértigo, un principio de complejidad y de extrañeza, un principio de seducción, un principio de incompatibilidad, de antagonismo e irreductibilidad" (p. 116). Estos criminales son considerados dentro de marcos legales internacionales como *hostis generis humani*.

¿A qué se debe el hálito de fascinación que se genera alrededor de los asesinos? ¿Por qué existen museos, filmes, series y múltiples libros dedicados a reflexionar en torno a lo incomprensible: lo que sucede en la mente de psicópatas y ejecutores de muerte y tortura? "Representan algo de proporciones épicas, antihéroes verdaderamente monstruosos, como los de las historias de horror que nos contaban cuando éramos niños"; señala el editor de la revista *Real Crime*, James Hoare. El escritor Harold Schechter llama a las historias de asesinos

"cuentos de hadas para adultos. Hay algo en nuestra psiquis que hace que necesitemos contar historias en las que somos perseguidos por monstruos" (p. 34).

Existen muchas variantes y clasificaciones para encuadrar perfiles de asesinos. Una de las más utilizadas es la que reconoce tres tipologías: El esquizofrénico: escucha voces que le dicen que mate. Generalmente las voces resultan delirios absurdos que dictan asesinar para evitar catástrofes naturales o males para la humanidad. Los misioneros: matan para "depurar" la sociedad. Se trata de desaparecer a indeseables que no comparten una visión religiosa, política o racial. El hedonista es el que goza con el acto de hacer sufrir a sus víctimas y finalmente matarlas. Desaparecerlas. En la mayoría de casos se trata de personas que hasta el momento de ser descubiertas pasaban no solo como "normales", sino como miembros de la sociedad que resultaban sumamente atractivos en varios campos, principalmente los intelectuales y pasionales.

En la novela *Estrella distante* (1996) del escritor Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953-Barcelona, 2003) se nos presenta un personaje con múltiples facetas. Máscaras que responden a ciclos determinados de horror que se van activando en la narración. Alberto Ruiz-Tagle es un poeta misterioso, reservado y profundamente seductor que aparece en el taller de poesía de Juan Stein antes del golpe militar orquestado por Pinochet en Chile. Con el poder instituido a la fuerza después del asesinato de Allende, surge el joven teniente aviador y poeta Carlos Wieder. Un militar a la orden de la dictadura. Un brazo para castigar la posible insurrección democrática e instaurar, de así requerirse, un orden "puro" que libere al pueblo del "cáncer marxista". Finalmente tenemos a R.P. English, el viejo y escurridizo asesino que se oculta de su pasado y de la memoria colectiva de un país que no ha olvidado sus crímenes. En todas las facetas o ciclos de este personaje infame hay una constante: su personalidad seductora. Este trabajo se ocupará de señalar cuáles son los mecanismos discursivos que activan la configuración de este asesino ilustrado y magnético.

El narrador personaje, alter ego del propio Bolaño, recupera la historia a partir de los comentarios, opiniones, cartas y noticias que recibe ya de otros personajes que tuvieron contacto con Ruiz-Tagle/ Carlos Weider, o de quienes lo rastrean para que responda por sus

crímenes. La voz del narrador duda, titubea y oscila entre creer o no a sus informantes, en algunas ocasiones por incredulidad ante las atrocidades, en otras como reprensión a sí mismo por no haberse percatado en su momento de la farsa del poeta Ruiz-Tagle:

> Era tarde. Bibiano miró a la Gorda y se levantó para pagar. ¿Si tienes tanta fe en él por qué no quieres que Bibiano lo meta en su antología?, pregunté. Nos pusimos las bufandas en el cuello (nunca he vuelto a usar bufandas tan largas como entonces) y salimos al frío de la calle. Porque no *son* sus poemas, dijo la Gorda. ¿Y tú cómo lo sabes?, pregunté exasperado. Porque conozco a las personas, dijo la Gorda con voz triste y mirando la calle vacía. Me pareció el colmo de la presunción. Bibiano salió detrás de nosotros. Martita, dijo, estoy seguro de muy pocas cosas, una de ellas es que Ruiz-Tagle no va a revolucionar la poesía chilena. Me parece que ni siquiera es de izquierdas, añadí yo. Sorprendentemente, la Gorda me dio la razón. No, no es de izquierdas, aceptó con una voz cada vez más triste. (p. 10)

Esto, a pesar de que desde el principio de la novela apunta características que le parecían sospechosas de su compañero del taller literario, mismas que le generaban una cierta desconfianza, pero a las que nunca dio suficiente atención. Desde su forma de vestir, su convivencia con poetas de tendencias literarias disímiles, su carácter "autodidacta", la carencia de referentes sociales compartidos y, sobre todo, su situación económica resuelta, enorme diferencia con los jóvenes aspirantes a poetas de la generación del narrador. Aunque el narrador de la historia fue testigo que el aviador poeta escribía versos en el cielo con el humo de su aeroplano, será a posteriori que identificará la doble identidad de su colega del taller de poesía de Juan Stein:

> Por aquellos días, mientras se hundían los últimos botes salvavidas de la Unidad Popular, caí preso. Las circunstancias de mi detención son banales cuando no grotescas, pero el hecho de estar allí y no en la calle o en una cafetería o encerrado en mi cuarto sin querer levantarme de la cama (y esta era la posibilidad mayor) me permitió presenciar el primer acto poético de Carlos Wieder, aunque por entonces no sabía quién era Carlos Wieder ni la suerte que habían corrido

> las hermanas Garmendia. [...] Y ahí, en esas alturas, comenzó a escribir un poema en el cielo. Al principio creí que el piloto se había vuelto loco y no me pareció extraño. La locura no era una excepción en aquellos días. Pensé que giraba en el aire deslumbrado por la desesperación y que luego se estrellaría contra algún edificio o plaza de la ciudad. Pero acto seguido, como engendradas por el mismo cielo, en el cielo aparecieron las letras. Letras perfectamente dibujadas de humo gris negro sobre la enorme pantalla de cielo azul rosado que helaban los ojos del que las miraba. IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM, leí como si estuviera dormido. Tuve la impresión -la esperanza- de que se tratara de una campaña publicitaria. Me reí solo. (Bolaño, p. 14)

El narrador, entonces, lejos de ser autoritario, recoge la palabra de los otros, su propia y breve experiencia, las cuestiona y articula su relato en cuatro capítulos dedicados no solo a relatar la historia e influencia del personaje de doble rostro, sino también a construir un discurso que intenta ser también múltiple e incierto en sentido estricto, lo que provoca una participación activa del lector que cree y duda junto con el narrador: sin embargo, el marco histórico referido se convierte en el telón de fondo que otorga credibilidad a hechos posibles, como lo señala Horacio Simunovic:

> El título de este apartado se justifica, pensamos, en que la obra estudiada se manifiesta como una máquina multialusiva que incorpora al lector en una zona de complicidad lectora, irónica y lúdica, en que cada *guiño* compromete estéticamente al lector pero no de manera impositiva sino libertaria. La fragilidad veritativa de los discursos se manifiesta a cada paso del relato, como si las voces narrativas quisieran asegurarse de que el lector no tome nada como absolutamente cierto o seguro. (s/p)

Esta articulación de la experiencia del narrador, las voces y opiniones de los personajes, así como la presencia del investigador del que es cómplice en los momentos finales, dan lugar a una narración que dialoga, como otras obras del mismo autor, de manera conflictiva con la novela negra, de detectives o policiaca, pues si bien genera un misterio en el que se involucra un asesino, su búsqueda y captura,

lejos de lograr la justicia para el criminal terminan por reconocerlo como un hombre cualquiera: "No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos" (Bolaño, p. 62). Esta configuración nos recuerda al asesino que refería Morrison, "una persona cualquiera".

2. Ciclos del mal y la figura del doble: Ruiz-Tagle/Carlos Wieder

Cristian Montes reconoce en su artículo "La seducción del mal en *Estrella distante*", cinco ciclos en los que el mal se activa y va in crescendo en la narración. En la primera el mal está en estado larvario. Sucede cuando Ruiz-Tagle entra en escena en el taller literario de la Universidad de Concepción en tiempos de la Unidad Popular.

> Desde un comienzo llama la atención la visible disonancia entre él y los restantes compañeros del taller. Tal diferencia se define básicamente por su notoria superioridad sobre el resto de sus compañeros: Ruiz-Tagle es el más atractivo, el único que no es estudiante, el que vive solo, el que tiene dinero y departamento privado, el más inteligente, el mejor vestido, el que sabe escuchar y el poeta que parece destinado a convertirse en el referente principal de la nueva poesía chilena. [...] La seducción que Ruiz-Tagle ejerce sobre los demás se acentúa con su carácter enigmático. (Montes, p. 89)

Además de esta índole misteriosa, la descripción de entorno físico íntimo, el de su vivienda, apunta al orden meticuloso que, en contradicción con las acciones, pueden ser propias de las personalidades psicopáticas, pues según la palabra que retoma el narrador de su amigo Bibiano O´Ryan:

> Son sus palabras. Aunque, tal como él la describe, la casa no podía ofrecer un aspecto más aséptico. Las paredes limpias, los libros ordenados en una estantería metálica, los sillones cubiertos con ponchos sureños. Sobre una banqueta de madera la Leika de Ruiz-Tagle, la misma que una tarde utilizó para sacarnos fotos a todos los miembros del taller de poesía. (Bolaño, p. 6)

En este momento de la narración el mal todavía no tiene consecuencias. Es decir, no encontramos acciones concretas "sino únicamente un plano latente, mientras se va moldeando soterradamente su futuro campo de acción" (Montes). El momento propicio para la exacerbación del mal en el personaje de Ruiz-Tagle es el golpe militar sucedido en Chile en 1973. El poeta secreto, solitario y "autodidacta", como señala en múltiples ocasiones el narrador, se transforma en Carlos Wieder. Aquí inicia el segundo ciclo, señalado por Montes, en el que se activa el Mal. Donde un muchacho que sabía escuchar críticas sobre sus poemas ahora "desarmaba a cualquier interlocutor", que era testigo de una voz en la que se "adivinaba la fuerza de ese discurso, la pureza y la tersura terminal de ese discurso, reflejo de una voluntad sin fisuras" (Bolaño, p. 53). Dejar atrás a Ruiz-Tagle es también dejar atrás al Chile de Allende. Donde los que permanecían ocultos en las sombras del ambiente político eran los que después vendrían a instaurar el régimen autoritario y asesino.

> En la obra notamos una revolución artística coherente al nuevo proyecto fascista. Ello implica que Arturo Ruiz-Tagle, una vez llegada la dictadura, deja de ser tal –para el narrador- y pase a llamarse Carlos Wieder, figura que comienza a reproducir su arte en espacios masivos –ya no en talleres literarios- de acuerdo a la nueva aceptación contextual del término: si antes la esfera de lo público, según propugnaban las políticas de la UP, correspondía a un lugar de interacción ciudadana y cultural, tras la irrupción del régimen pinochetista aquello se reniega, primero con la supresión de actividades en y manifestaciones y calles y centros, y segundo, en términos narrativos, con la presencia del único artista que "crea" en *Estrella distante*: Carlos Wieder. (Piña, p. 55)

Con la llegada y la promoción de este régimen totalitario, Carlos Wieder entra en escena y se convierte en una esperanza renovadora de la poesía chilena. Sus posturas vanguardistas no están en contra del espíritu del gobierno autoritario. Su figura crece como poeta y como miembro y cómplice del régimen. Por lo tanto, crece también su poder de seducción y con él la instrumentación que se requiere, desde el poder, para llevar a cabo el accionar de su violencia feminicida:

> Es el momento cuando las características del seductor se vuelven más enigmáticas; aunque genera admiración en todos, al mismo tiempo despiertan una difusa sospecha. Elocuente es que las mujeres que admiren sus proezas aéreo-literarias lo encuentren hermoso, pero a la vez extremadamente frío, especialmente (como señala el narrador) "por la distancia que se adivinaba en sus ojos" o "como si detrás de esos ojos tuviera otros ojos". (Montes, p. 90)

Es en este momento donde inician los asesinatos de mujeres con tintes rituales. Las Hermanas Garmendia, las estrellas rutilantes (no solo por su belleza sino también por su talento) del taller de poesía donde apareció por primera vez Ruiz-Tagle, son las primeras en morir a manos del ya transformado Carlos Wieder. Los asesinatos que el teniente-poeta realiza están conectados con sus acciones artísticas. "Muerte, rito y escritura condenan un escenario celestial en el cual subyace crimen e impunidad. Los versos producirán frases bíblicas que hablan del principio del mundo, de la voluntad, de la luz y de las tinieblas" (Montes, p. 91). Esta percepción de gozo místico al momento de asesinar para restituir un orden, eleva a Wieder como criminal a un rango todavía más oneroso. Un criminal ostentador de lo que Georges Bataille reconoció como El Mal Puro: "El Mal Puro toma su forma cuando el asesino, dejando a un lado la ventaja material, goza con haber matado" (p. 30). El asesinato de las hermanas Garmendia revela no solo el odio de Wieder, sino también su visión de una sociedad patriarcal. Aunque en el momento histórico retomado por Bolaño la violencia y la muerte eran cuestiones decididas por los mismos gobiernos, a manera de profilaxis ideológica, Wieder va por cierto tipo de mujeres, y en este caso, no es una mujer, sino dos hermanas idénticas: "Eran, lo admito, las mejores. Verónica y Angélica Garmendia, tan iguales que algunos días era imposible distinguirlas" (Bolaño, p. 6), quienes además admiraban y consideraban su amigo a su asesino, a quien reciben con alegría en su campo.

Recordemos los asesinatos de Bundy. Vásquez Mejías lo señala aquí: "Las hermanas Garmendia, por sus características, resultan las víctimas sacrificiales por excelencia, puesto que uno de los requisitos que debe cumplir el chivo expiatorio es mantenerse relativamente al margen de la comunidad en la cual se llevará cabo el ritual" (p. 282).

Las hermanas Garmendia, como se señala arriba, vivían apartadas de las grandes urbes chilenas en una casa de campo. La llegada de Wieder, sorpresiva, no fue mal recibida por ellas puesto que lo conocían en su forma de Ruiz-Tagle (amable, atento, serio, talentoso). Además, se intuye en la lectura, debido una atracción intelectual y sentimental, principalmente por parte de una de las hermanas hacia el joven y enigmático poeta. Al ser las hermanas Garmendia mujeres que salen del molde impuesto a su género por las sociedades patriarcales son, también, sus objetivos primarios.

> Las hermanas Garmendia, por el contrario, intentan salirse de ese rol impuesto y convertirse en sujetos activos de la colectividad: estudian sociología en la Universidad de Concepción y participan como miembros del taller de poesía de Juan Stain, en el cual casi todos los integrantes son hombres. Como si esto fuera poco, las gemelas son consideradas grandes poetas [...] ellas no cumplen con los cánones impuestos al sujeto femenino, son mujeres activas, que dominan el ámbito público y se han ganado el respeto masculino. (Vásquez, p. 303)

La tercera etapa en este ciclo del Mal activado por el ahora teniente y poeta Carlos Wieder, es el que da cuenta de la consolidación y caída, en un solo acto, de su proyecto estético-criminal. En palabras de Wieder: "Era hora de empaparse un poco con el nuevo arte" (Bolaño p. 53). No es gratuito que, aún después de muertas, las hermanas Garmendia hayan ayudado a revelar el misterio de horror en torno al doble que ejercía Ruiz-Tagle/Wieder. Como todo asesino, Wieder tiene que hacer alarde de sus crímenes. En su caso nutre sus intervenciones aéreo-poéticas con mensajes cifrados sobre sus asesinatos: "En uno de sus versos hablaba veladamente de las hermanas Garmendia. Las llamaba 'las gemelas' y hablaba de un huracán y de unos labios. Y aunque acto seguido se contradecía, quien lo leyera cabalmente ya podía darlas por muertas" (Bolaño p. 42).

Es con la exposición de fotografías de mujeres desmembradas donde las hermanas Garmendia son reconocidas y donde también el asesino queda resumido a una especie de psicópata *naiv* que esperaba la aprobación de los invitados. De alguna manera las hermanas Garmendia han desenmascarado a Wieder desde la tumba:

> Será con la exposición de fotografías cuando esta reducción de la mujer al terreno de objeto, quede aún más clara. Wieder organiza una exhibición de fotos en un departamento, esperando la aprobación unánime de los militares ligados a la dictadura. Dispuestas de manera especial, lo que las fotos exhiben son las víctimas sacrificales en el momento de su ejecución. Entre ellas, alguien reconoce a las hermanas Garmendia y algunas otras poetas del sur de Chile. (Vásquez, p. 314)

Así, reducidas a fragmentos de su propio cuerpo. Ya sin identidad y sexualizadas sádicamente es como Wieder presenta a sus víctimas en lo que, según él, es un proyecto artístico. El mensaje es claro: las mujeres deben cumplir su función de objeto sexual y seguir en su condición de seres débiles y serviles al hombre. De no hacerlo, esta naturaleza promotora del horror que es Wieder las reducirá a un afiche sexual grotesco. Desde la perspectiva de un asistente a la exposición, un ex miembro del régimen totalitario de Pinochet arrepentido por haber participado en él, se refiere a lo que vio de la siguiente manera: "Las mujeres parecen maniquíes, en algunos casos maniquíes desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles las instantáneas" (Bolaño, p. 97).

El fracaso de Wieder en su exposición atroz es el fracaso no solo del piloto, que es expulsado de la Fuerza Aérea, sino también del poeta. Como es de esperarse, su encanto seductor queda resumido al de un asesino a sangre fría. Alguno de los asistentes, que previamente prometieron guardar silencio en su condición de sabuesos del régimen militar, se refieren a Wieder como lo que realmente es, un loco. Un asesino peligroso. La configuración de Wieder ha cambiado de nuevo. A partir de este momento su destino tendrá que seguir configurándose desde las sombras. "Su error es imperdonable: "ha transformado en privado lo que le pertenece a la comunidad" (Vásquez, p. 318).

El cuarto ciclo en el avance del mal que configura a este personaje, es cuando Wieder tiene que ocultarse, huir tras el escándalo de su exposición. Aquí es cuando "la leyenda literaria y criminal se irá construyendo en torno a supuestas publicaciones de su autoría

en revistas neo nazis y fascistas de todas partes de Latinoamérica y Europa" (Montes, p. 91). En este ciclo el rostro del mal se oculta en múltiples personalidades y en escenarios y soportes marginales como revistas neonazis, satánicas y antologías de poesía metafísica. Wieder ya no cuenta con aviones y escenarios proporcionados por el poder. La ausencia del poeta-asesino potencializa, pero ahora desde un plano oscuro, su leyenda. La seducción que provoca responde al miedo y también al coraje por parte de quienes fueros familiares y allegados de sus víctimas. Si se le busca no es para entablar con él un debate sobre poesía. Se le persigue para que responda por sus actos. Todos sus seudónimos literarios lo convierten en una "presencia fantasmagórica que puede estar en cualquier lado o en todas partes a la vez" (Bolaño, p. 101).

La última secuencia para identificar los ciclos del mal y su personificación múltiple en Ruiz-Tagle/Carlos Wieder y ahora en el retirado R.P. English, es cuando un expolicía de la época de Allende, Abel Romero, busca a un poeta que pertenecía al taller literario en la Universidad de Concepción, donde inició el ciclo del asesino antes del golpe de estado. Un poeta que resulta ser el alter ego y narrador utilizado por Bolaño en muchas de sus obras, Arturo B. La finalidad del ex policía es dar con el paradero de Wieder. Romero representa un ajuste de cuentas histórico y Arturo B el fracaso de una generación afectada por la persecución y la muerte. Hasta este momento notamos, desde una perspectiva panorámica, que en la construcción de Ruiz-Tagle y Carlos Wieder se ha recurrido al contraste. El poeta asesino siempre ha sido una especie de antítesis de los otros protagonistas de la historia. Primero de sus compañeros de taller, incluido el narrador. Luego de los poetas disidentes de la dictadura y ahora, en su final, del mismo Abel Romero, a quien, configurado como justiciero, no le otorgaremos el epíteto de asesino. Aun cuando quedará claro que esa será su función cuando por fin encuentren a Wieder. Esta relativización del mal funciona, como ya se señaló, además de un ajuste de cuentas histórico también para sopesar, desde la moral y la ética, las consecuencias de cometer actos que atentan contra la humanidad misma. Que Arturo B haga las veces de soplón para encontrar al asesino no nos resulta chocante. Al contrario. Es parte de la restitución que se quiere lograr de la memoria y del pasado de un país. Estamos

ante la otra cara de la maldad. Una que con luz del día llamamos justicia. En este caso una justicia poética. El acercamiento entre el narrador y Wieder nunca había sido tan estrecho como lo es en este apartado. Los caminos que han recorrido cada uno no pueden ser más disímiles y al final están ahí, en un mismo escenario. Uno, con su visión del mundo radicalmente distinta, construye al otro y viceversa.

> El vínculo entre el narrador y Carlos Wieder se afianza de manera proporcional a como se va mediatizando la narración de los abusos del gobierno militar, es decir, a la vez que Carlos Wieder comienza a mantener una mayor visibilización como artista del régimen, el narrador, por su parte, lo particulariza más con una faceta "literaria" que como un agente de la dictadura; la seducción de este mal, por un lado, y el vínculo entre el ejercicio literario de ambos personajes (los dos asistieron a los talleres literarios en Concepción), por el otro, serán causas para que más tarde, ya en la posdictadura, el narrador sea contratado para ayudar a un detective privado a encontrar a Wieder. El método para ello será a través de una persecución de la huella literaria del aviador. (Piña, p. 70)

En los últimos momentos de Wieder, cuando está a punto de ser entregado por Arturo B a Romero, la seducción que sigue emanando este personaje es, aunque aderezada de pena y soledad, todavía potente. Una seducción despojada, en la que ya no le quedan atributos. Ni el poeta, ni el piloto, ni el asesino están ahí. Es un simple cuarentón solitario en un bar silencioso.

> Cuando volví a mirar a Carlos Wieder este se había puesto de perfil. Pensé que parecía un tipo duro, como solo pueden serlo –y solo pasados los cuaranta- algunos latinoamericanos. […] Una dureza triste e irremediable. Pero Wieder (el Wieder al que había amado al menos una de las hermanas Garmendia) no parecía triste y allí radicaba precisamente la tristeza infinita […] Parecía dueño de sí mismo. Y a su manera y dentro de su ley, cualquiera que fuera, era más dueño de sí mismo que todos los que estábamos en aquel bar silencioso. Era más dueño de sí mismo que muchos de los que caminaban en ese momento junto a la playa o trabajaban, invisibles,

> preparando la inminente temporada turística. [...] No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía un tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos. (Bolaño, p. 152)

Esta ausencia de alguna de las personalidades del poeta-asesino, alimentadas durante toda la novela, parece provocar que el narrador sienta pena por él: "este tipo no va a hacer daño a nadie [...] No vale la pena, insistí, todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie" (Bolaño, p. 155).

3. El Resplandor del mal

Roberto Bolaño retomó, en gran parte su obra, momentos críticos de la historia, con especial atención en las dictaduras latinoamericanas y la de su país, Chile. *Estrella distante* es un *spin-off* cuyo antecedente es la novela *La literatura nazi en América* (1996), donde reúne dos de sus más desarrolladas visiones del mal: el Mal total y el Mal puro. Tramas donde se presentan y se persiguen a ex nazis ocultos en el continente americano. Criminales que comparten con Carlos Wieder varios rasgos de personalidad: son cultos, serios, elegantes. Son asesinos ilustrados que, al presentarse una oportunidad histórica, en su caso la Segunda Guerra Mundial, perpetraron su idea de raza pura y se convirtieron, al ser ostentadores del poder de un régimen totalitario, en genocidas. Bolaño focaliza la atención de su discurso literario en este ciclo iniciado con *La literatura nazi en américa* y finalizado con *Nocturno de Chile* (1999) sobre las consecuencias del odio racial y la instrumentación categórica de Mal Total. Sobre *Estrella distante* el mismo Bolaño señaló: "intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto" (p. 20).

> En Bolaño, tras la tiranía de la palabra, esa dominada por una maligna rigidez interior, está la de la historia. Tiranía en el sentido de adueñarse del cauce de la estructura narrativa, del lenguaje como dispositivo discursivo, para drenarlos hacia acontecimientos totalitarios, hacia esas figuras que escribieron una historia particular, porque no dejan de entretejerse con un universo general; o sea, transcribir lo más abyecto de la historia, sus zonas de sombras. (González, p. 34)

Presentar los momentos y los personajes de la historia más abyectos no es suficiente para consolidar una obra literaria. Bolaño lo sabía y por eso lanzó su sonda narrativa hasta las últimas consecuencias de estos momentos. Persiguió, desde la literatura, a personajes infames que construyó con toda la complejidad que se requería. Acercarnos a la *Estrella distante*, incomprensible, del mal total, uno de sus cometidos:

> Las novelas de Bolaño no se concentran en afrontar y exorcizar el mal de una cultura y una época determinada, no excluyen esos patrones, por cierto, pero sus textos son más bien una amplia exploración de las múltiples facetas que adopta la maldad en la civilización occidental. De ahí que en sus novelas sea posible apreciar la ferocidad sádica, la trasgresión, la barbarie colectiva extrema, entre otras manifestaciones de la maldad. (Candia, pp. 46-47)

Al tratar de comprender la complejidad de un personaje como Ruiz-Tagle/Carlos Wieder también nos acercamos a dilucidar por qué este tipo de monstruos nos seducen. Dictadores, asesinos, charlatanes. El acercamiento de Bolaño no arroja todas las respuestas, pero sí nos muestra muchos de los rostros que configuran la encarnación humana del mal absoluto. Monstruos que han aprovechado una oportunidad histórica para instaurar su retorcida visión de la humanidad.

Además de iluminar con su narrativa el sendero oscuro por el que transitan estos personajes seductores, en la obra de Bolaño se advierte una especie de pesimismo. Quizá el desencanto de tener plena certeza que después de las evidencias atroces del odio en la historia de la humanidad, estos personajes siguen y seguirán apareciendo. La certeza de que después de legislaciones, juicios y discursos esperanzadores, este tipo de actos que activan el mal no dejarán de suceder.

Referencias

Arendt, H. (2016). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. México: Debolsillo.

Baudrillard, J. (2001). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.

Bataille, G. (1981). *La literatura y el mal*. Madrid: Taurus.

Bolaño, R. (2004). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

(2005). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

González, D. (2003). Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia. *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción,* (488) 31-45.

Gamboa, J. (2008). ¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernismo en *Estrella distante*. En Paz S., E. y Faverón P., G. (Eds.), *Bolaño Salvaje* (pp. 231-256). Barcelona: Editorial Candaya.

Montes, C. (2013). La seducción del mal en *Estrella distante* de Roberto Bolaño. *Revista Mitologías hoy*, 7, 85-99.

Morrison, H. (2001). *My Life Among the Serial Killers*. United States: Avon.

Neiman, S. (2008). *El mal en el pensamiento moderno*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Piña P., D. I. (Junio de 2019). *Sobrevivir de la literatura: el oficio literario en Estrella distante y Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño* (Tesis de maestría). Recuperado de http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/143634/Sobrevivir-de-la-literatura-el-oficio-literario-en-Estrella-Distante-y-Nocturno-de-Chile-de-Roberto-Bolano.pdf

Solá G., A. (2003). Reescribir el horror. Historia y poética de la memoria en la obra de Roberto Bolaño. *Revista de crítica latinoamericana.* Recuperado de file:///C:/Users/Iv%C3%A1n/Downloads/DialnetRescribirElHorrorHistoriaYPoeticaDeLaMemoriaEnLaOb-5819203%20(1).pdf

Simunovic D., H. (2006). *Estrella distante*: Crimen y poesía. *Acta literaria, núm. 33.* Recuperado de https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482006000200002

Paz S., E. (2008). Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis. En Paz S., E. y Faverón P., G. (Eds.), *Bolaño Salvaje* (pp. 11-30). Barcelona: Editorial Candaya.

Vásquez M., A. (2010). Ritual del Bello Crimen. Violencia feminicida en *Estrella distante*. En Ríos B., F. (Ed.), *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular* (pp. 297-325). México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Ediciones Eón.

Yáñez G., E. (13 de octubre de 2013). El caníbal de la Guerrero quería ser madre. *Crónica*. Recuperado de http://www.cronica.com.mx/notas/2007/327691.html

III.
En otras palabras.
Discurso y narración

El palacio de las blanquísimas mofetas de Reinaldo Arenas: Los desplazamientos de la voz

María Fernanda Camela Flores
Samantha Escobar Fuentes

"Grito, luego existo"
Antes que anochezca, Reinaldo Arenas

Una de las muchas cosas que se puede decir sobre Reinaldo Arenas es que tanto su vida como su escritura estuvieron siempre plagadas de voces: su madre, su abuela, sus tías, el régimen de Fidel Castro, sus brujas... el mar. Algunas de ellas lo alentaron, otras lo reprimieron, lo consolaron, lo cuestionaron; sin embargo, todas tuvieron cabida en su obra que ha sido estudiada, sobre todo a partir de su condición de exiliado –derivada de su homosexualidad y disidencia– bajo el régimen castrista, que, en lo más álgido de su producción, no solo lo censura, sino que lo encarcela y orilla su destierro de la isla que lo viera nacer por allá de 1943 y a la que siempre añoraría volver[1].

[1] En la última entrevista concedida por Arenas, titulada "La vida es riesgo o abstinencia", el autor comenta: "Lo que más extraño de Cuba es a mí mismo. La persona que era en el contexto cubano, la que vivía en un pequeño cuarto de La Habana y platicaba con su vecino. La persona a la que sus amigos visitarían a cualquier hora. Lo que más extraño de Cuba es que ahí no tenía que cuestionar mi existencia porque estaba completamente seguro de ella. Una vez en el exilio ésta fue incesantemente cuestionada. ¿Quién soy? ¿Soy cubano o latino? Esa es la verdadera tragedia. Lo que más extraño de Cuba es, en resumen, la autenticidad que perdí" (1990, p. 61, la traducción es nuestra).

En su labor como escritor Arenas frecuentó muchos de los géneros literarios –por no decir prácticamente todos: cuento, poesía, novela, teatro–, los testimoniales –autobiografía–, y críticos –ensayo–, manteniendo en cada uno de ellos su aguda visión y su calidad escrituraria que ha sido probada desde los diferentes frentes en que su obra ha sido estudiada. No obstante, nos parece que esta riqueza de voces en su obra que mencionábamos al principio no ha sido completamente destacada, de ahí la pertinencia de este trabajo que propone un análisis, a manera de ejemplo, del manejo de las voces de sus narradores, en particular en su novela *El palacio de las blanquísimas mofetas*, publicada en 1980 en Francia. Esta sería la segunda novela de lo que llamaría su *Pentagonía*, formada por *Celestino antes del alba* (1967) –publicada en Cuba–, *Otra vez el mar* (1982), *El asalto* (1988) y *El color del verano*[2], terminada durante su agonía en 1990 pero publicada hasta 1999 póstumamente. La *Pentagonía*, ha sido estudiada como proyecto autobiográfico, puesto que aunque Arenas no ahonda en la dicha cuestión, sí la reconoce la unidad entre ellas como "un ciclo de cinco novelas" (*Antes de que anochezca*, p. 9) en el que *Celestino antes del alba* se centraría en la infancia del protagonista, "*El palacio*, la adolescencia. Después viene una tercera novela, la de la juventud; el personaje está en La Habana, al principio de la Revolución. Luego una cuarta novela durante los años sesenta, que ya está terminada, y una quinta también ya terminada, que se desarrolla en el futuro" (citado en Méndez Ródenas, p. 14). No obstante esta unidad entre novelas, el espacio aquí nos limita, de manera que nos remitiremos a una sola, *El palacio* puesto que, al haber sido censurada en la isla, es la primera que se publica en el extranjero, circunstancia que, por un lado le permite a Arenas continuar escribiendo y por otro, dar a conocer su escritura fuera de Cuba. Para dicho análisis consideraremos los siguientes aspectos con la finalidad de precisar sus particularidades:

[2] Las hemos citado aquí de acuerdo al desarrollo de la historia aunque no sea ese el orden de escritura. El mismo Arenas, en su autobiografía cuenta que *El color del verano* fue escrita al final de su vida, en una de sus estancias en el hospital, pero que cuando salió del mismo continuó con varios proyectos, entre los que estaban, "la revisión de la quinta novela de la *Pentagonía*, *El asalto* [que] se trataba de un manuscrito escrito en Cuba atropelladamente para poder sacarlo del país" (*Antes* 13), es decir, que lo que él consideraba como la novela de cierre de su *Pentagonía* había sido escrita antes de *El color del verano*.

1. La persona gramatical desde la que procede.
2. La ampliación del saber que permite la variación de la persona gramatical.
3. Los deícticos de tiempo y espacio.

La representación del narrador en su enunciado

En *Poética de la voz*, Raúl Dorra establece las bases de su estudio en el carácter elemental de la misma partiendo de que, como modulación individual, es una forma con la que la que el narrador se introduce en el habla para convertirse en hablante. El narrador habla, pues para el teórico la narración es oral por naturaleza, haciendo uso de "un tono, una perspectiva, una actitud moral y una apreciación veridictiva" (Dorra, p. 24). La enunciación creada a partir de dichos elementos dará lugar a un acto comunicativo entre un narrador y un narratario o destinatario del mensaje. La ilusión de la voz del primero con su propio destino, temperamento, consciencia, inteligencia y deseo, será el punto de partida para una evaluación de los rasgos que la caracterizan.

Siguiendo la terminología establecida por Mignolo en *Semantización de la ficción literaria*, a partir de una distinción entre autor y narrador desde su no correferencialidad[3], el discurso ficticio literario supondrá cambios en la distribución canónica de los pronombres personales pero siempre desde un *yo* que sostendrá todas las afirmaciones. Por lo tanto, para el análisis se considerará que las narraciones estarán presentes en *yo-yo,* en *yo-tú* y en *yo-él*[4]. En el primer caso, el yo se tomará en cuenta como objeto del discurso, en el segundo existirán múltiples posibilidades[5] tales como ser la proyección de una ima-

[3] De acuerdo con Michel Butor en "El uso de los pronombres en la novela", el narrador no es nunca el propio autor, estrictamente hablando.

[4] Las cursivas son de Mignolo y refieren a la primera, segunda y tercera persona respectivamente.

[5] En este caso puede también suponerse un desdoblamiento al usar la segunda persona en un diálogo consigo mismo. En otra de sus posibilidades, se puede apelar a la reflexión de Tacca sobre el monólogo interior al caracterizarlo como un discurso elaborado sin un ordenamiento racional, en el cual espontáneamente se realiza un análisis introspectivo. El narrador en yo-tú puede a su vez identificarse con la consciencia profunda del personaje llegando a desdibujar su imagen, puesto que en la narración, los procesos de evocaciones, intuiciones y sensaciones del segundo son las que quedarán evidenciadas.

gen estática que escucha o la de enfocar el discurso a un destinatario con la finalidad de que se compartan los valores expuestos, mientras que en el último caso habrá una distinción explícita entre el sujeto del decir y el del hacer[6]. Asimismo se definirá el tipo de discurso partiendo de la distinción de cuatro variantes: discurso directo libre[7], discurso directo regido[8], discurso indirecto libre[9] y discurso indirecto regido[10].

De igual manera, con base en las consideraciones planteadas, se especificará quién verbaliza: personaje[11] o narrador para determinar el grado de presencia en el relato del segundo, distinguiéndose tres maneras: "explícita[12], implícita[13] o virtual"[14] (Filinich, p. 212), que se definen a partir del mismo discurso.

[6] Estableciendo una posible distancia temporal entre los acontecimientos narrados y el momento en el cual se exponen, además de una proyección de recuerdos evocados por medio de un "presente desaparecido" (Butor, p. 81).

[7] En este tipo de discurso la voz del narrador y los personajes se encuentran yuxtapuestas ante la ausencia de un verbo que exprese comunicación tales como decir, escribir, pensar y sus variantes. Las marcas de diálogo a considerar en este tipo de discurso serán apelativos, vocativos, interjecciones, interrogaciones y adverbios tanto de afirmación como de negación.

[8] Discurso que refiere al narrador otorgando la voz mediante dos elementos que bien pueden manifestarse simultáneamente o de forma individual. El primero corresponde a un verbo de comunicación que sirve de preámbulo al discurso y el segundo a alguna marca sintáctica como guiones de diálogo, comillas, dos puntos, etc.

[9] Predomina la relación yo-él, por tanto, aunque la voz principal será la del narrador, la perspectiva, el léxico y los juicios de valor pertenecerán al personaje. La fusión de voces da como resultado una combinación de deícticos a partir de la ausencia de verbo de comunicación.

[10] Asumido por un narrador y dirigido por un verbo que exprese comunicación.

[11] Respecto a la intervención de la voz de los personajes, García Reyes explica que el narrador renuncia a la autoridad de narrar y cede la palabra creando entidades reproductoras de discursos. Las anteriores pueden dialogar incluso sin intervenciones, signos de puntuación o verbos de comunicación.

[12] Caracterizado por una voz identificable que dista de la de los personajes, la presencia explícita da cuenta de un estilo, perspectiva y grado de información que suelen diferenciarse por marcas textuales y formas de habla.

[13] La presencia implícita posee una voz que puede mezclarse con la de los personajes asumiendo su perspectiva temporal y espacial.

[14] La presencia virtual del narrador dará la voz a los personajes quienes verbalizarán ya sea pensando, diciendo, escribiendo o dejando fluir la consciencia.

El palacio de las blanquísimas mofetas y sus voces narrativas

El palacio cuenta la adolescencia de Fortunato y, paradójicamente, sus infortunios. La obra está dividida en tres partes intituladas respectivamente "Prólogo y epílogo, "Hablan las criaturas de queja" y "Función". Cada una de las partes se subdivide a la vez en uno, seis y dos capítulos en ese orden. Curiosamente, cada una de las partes incluye un capítulo titulado "La mosca" y la "Segunda parte" además muestra su relación con la *Pentagonía* al nombrar así a sus apartados; "Primera agonía", "Segunda agonía", y así hasta la "Quinta agonía". La historia es narrada principalmente por Fortunato, quien va cediendo su voz a otros personajes.

Al desentrañar las características de la voz narrativa para este análisis, aunque el narrador se presenta en su enunciado como yo, tú y él, en la "Primera parte"[15] se encontró un neto predominio de la voz narrativa en correlación yo-yo. Existe además una primacía del discurso en estilo directo libre, por lo que para identificar de dónde proviene la enunciación es necesario advertir apelativos, vocativos, interjecciones, interrogaciones y adverbios tanto de afirmación como de negación. Al estar presentes múltiples voces con la misma aparente jerarquía[16] se produce un efecto de incertidumbre y duda respecto a los acontecimientos que se narran:

> Tierra: ábrete y trágame... Dime qué estoy viendo ahora. A una viejita muy vieja jugando en el patio con el aro de la bicicleta de Fortunato. Adivinaste, adivinaste, casi... Ahora me toca a mí. Tico y Anisia hacen pedazos todos los platos. Mi hija, muerta es como un plato hecho pedazos. (p. 17)

Aunado a estas consideraciones, aunque en su mayoría los discursos de personajes provienen de fuentes identificables, existen también los que no se atribuyen a una fuente determinada, puesto que parecen provenir de un saber, un sujeto colectivo o un grupo social. Por lo anterior conviene esclarecer las características que se atribuyen al registro[17] de un narrador básico[18].

[15] Compuesta por un prólogo y epílogo.

[16] En este caso hay una serie de discursos que circulan dentro de la narración y que pueden o no ser asumidos por el narrador.

[17] Formas de la expresión que se aprecian en la sintaxis.

[18] Siguiendo las consideraciones de García Reyes quien en *Polifonía textual* determina que en el discurso literario hay un "sujeto de enunciación primero, básico" (p. 92).

La voz que habla y la voz que escucha

Del narrador en correlación yo-yo[19] se expresa de forma explícita que se trata de Fortunato, quien desde su estatuto como yo narrado se acerca a los sucesos mediante el uso de deícticos de espacio y tiempo como aquí y ahora, mezclado con verbos conjugados en presente, pretérito y copretérito. Colocado a una distancia que le permite acompañarse a medida que la narración avanza, Fortunato indica su presencia mediante la ficcionalización de la oralidad haciendo uso de la sintaxis suelta, característica que se atribuye a la expresión oral suponiendo una serie de frases yuxtapuestas en las cuales se omiten nexos:

> Y yo cruzaba por sobre el puente y casi tocaba el vacío. Y nunca me caía. Y nunca… Y hubo veces en que me paseaba por el parque Calixto García. Por el centro del parque sin poner los pies en los pedales ni nada. Voy por el centro del parque sacándole la lengua a Calixto García y con los pies en los manubrios. Miren, miren. Eso solo yo lo sé hacer. Miren, miren. En un tiempo. En un tiempo… La muerte está ahí en el patio jugando con el aro mojoso de mi bicicleta. Digo, de lo que era mi bicicleta. Está ahí afuera día y noche sin salir del patio y sin descansar ni un momento. […] Y el día y la noche y lo que no es ni el día ni la noche lo pasa la muerte con el palo y el aro. (Arenas, p. 14)

En el fragmento citado es posible observar partes de la frase que se suprimen mediante signos de puntuación. La narración continúa con el relato de acontecimientos que parecen reordenarse mediante el encadenamiento más por su valor afectivo y significativo que por relaciones de cronología o de lógica. En segundo lugar, de acuerdo con las observaciones realizadas por Raúl Dorra sobre *Martín Fierro*, una particularidad más que indica el carácter oral de la voz que enuncia es el establecimiento de oposiciones o semejanzas binarias[20]. La organización del mundo de dos en dos, afirma el teórico,

[19] La voz del narrador básico se distingue a su vez por ser la única en la primera y segunda parte que emite juicios de valor respecto al espacio al cual refiere constantemente comparándolo con el infierno.

[20] Las intervenciones de Fortunato en yo-yo se organizan en general en oposiciones binarias como arriba y abajo, afuera y adentro, día y noche, etcétera.

se reproduce en todos los niveles, observación que puede atribuirse a las constantes alusiones tanto al espacio exterior e interior como al día y la noche del narrador en yo-yo de *El Palacio.* Aunado a las consideraciones anteriores, es posible encontrar múltiples casos de silogismo truncado sin solución de continuidad: "Si viviéramos como antes, allá, en el monte… Todavía me queda la memoria" (p. 21).

Ahora bien, en la "Segunda Parte"[21], se determina que la relación yo-él es preponderante, sin embargo, por momentos el narrador parece estar presente solo virtualmente al permitir hablar a los personajes mostrando la historia mediante la verbalización de lo que piensan, dicen, escriben o al dejar fluir su consciencia.

> Y finalmente, ya desesperada, decidió hacer algo. Y una noche (había como siempre, una guerra) se lanzó a la calle con todos sus andariveles, a buscar un hombre que aunque fuese por unos minutos justificase toda su existencia. Y salió a la calle. Y buscó. Y regresó. Entonces: Yo ya no sé ni qué hacer con mi vida. Yo ya no sé ni qué hacer con mi vida. La retuerzo, la viro al revés, la tiro contra el suelo. La pico y la repico, la mastico. La hago añicos y la vuelvo a picotear. Hecha trizas la cojo entre las manos y la huelo. (Arenas, pp. 37-38)

La variación de la persona gramatical, da cuenta de un cambio que amplía el saber respecto a las intuiciones y sensaciones de los personajes abriendo las posibilidades de lo que el narrador cuenta. No obstante la cantidad de información que posee el narrador en yo-él respecto a los involucrados en el relato parece ser superior, puesto que se trata de una voz que, en cinco agonías escucha incluso su propia enunciación a la cual refiere en tercera persona: "Fortunato extasiado, completamente embriagado, imaginaba torrentes de aplausos, y se revolvía sin dejar de cantar" (p. 51) y además se permite agregar información específica a modo de interrupción al contar las historias de los miembros de la familia:

> He aquí que el diablo (hacía mucho tiempo que había mandado a Dios a la mierda, aunque Dios, al parecer, lo ha-

[21] Conformada por cada una de las agonías de cinco personajes cuyo registro es coloquial en comparación con el del narrador en yo-él.

> bía enviado antes a él) se empecinaba en humillarlo y burlarse. Lográndolo, lográndolo. Dios o el Diablo, el Diablo o Dios (que para efectos de su desgracia y de su impotencia eran iguales) se reían siempre de sus aspiraciones. (p. 58)

Hasta ahora, es posible determinar que las variaciones de la voz que enuncia no solo se evidencian en el cambio de personas gramaticales que encabezan la narración, sino en el carácter oral de la voz de un narrador[22] que reclama su presencia para posteriormente inclinarse por escuchar a los otros[23], desplazándose desde una posición privilegiada, puesto que es receptor de expresiones tanto pronunciadas como interiorizadas[24]:

> De contra las hijas crecieron. Y ya no se preocupaban mucho por ayudarlo en el desyerbe o en la recogida de tomates, sino en pintorrearse la cara, baldear el piso de la sala, y cultivar mil porquerías alrededor de la casa tan solo como adorno. Si al menos consiguieran un buen hombre, pensaba receloso. Alguien que supiera trabajar la tierra, y no uno de esos que solo saben parar caballos en dos patas y estirarse el pelo. Y las cosas, naturalmente, seguían empeorando. Y la vieja se volvió cada día más peleona. Y las hijas se enredaron con "aquellos zánganos" que casi todos, inmediatamente, las devolvían barrigonas. (p. 70)

Faltaría entonces ahondar en los aparentes desajustes en los tiempos verbales y su posible significación en la narración.

[22] En comparación con el carácter oral de la voz en yo-yo con las particularidades a las cuales se refirió al inicio de este análisis, la enunciación en yo-él presenta un registro más complejo, cuya intervención a su vez se señala gráficamente mediante una sangría que la separa del resto de las intervenciones.

[23] De importancia sería mencionar asimismo las diversas onomatopeyas encontradas a lo largo de la narración que permiten escuchar los sonidos de lo nombrado.

[24] Característica relevante es la cantidad de información que el narrador en yo-él posee respecto a los pensamientos de Polo, el abuelo que no habla. Desde un voto de silencio que asume luego de verse inmerso en la pobreza, busca asesinar a su familia movido por un deseo que permanece oculto para el resto de los personajes pero no para la voz que escucha.

La distancia entre la enunciación y lo enunciado: la evocación de acontecimientos pasados y la narración de hechos en el presente

El desplazamiento de la correlación yo-yo a yo-él en la segunda parte supone también una variación en el registro del narrador quien parece alejarse de los acontecimientos mediante la conjugación verbal y el uso de deícticos temporales. La voz que escucha estructura su narración desde la evocación de recuerdos que no le son inmediatos como a Fortunato siendo un niño en la correlación yo-yo: "*Vengo* con la cabeza bajo el brazo a pasearme por todos estos lugares. [...] Paseándome *ahora* por sobre las cosas que una vez quise que fueran eternas. Bobo que fui, el único eterno *soy* yo" (p. 53)[25].

El contraste que se establece a partir de la distancia entre la enunciación y lo enunciado puede constituir una doble estructura: una en la que el narrador se cuenta su propia historia y otra en la que el narrador la relata proporcionando información adicional a partir del desplazamiento de la voz. Lo anterior, suponiendo que el yo narrado sabe menos en el presente desde el cual se enuncia, mientras que el yo narrador sabe lo que va a pasar y puede proyectarse hacia el pasado desde el presente:

> A veces Fortunato *inventaba* también que su madre *había* muerto. *Mataba* a la madre tan solo por verse en el centro de un funeral. Tan solo por verse entre flores, junto a una caja negra, llorando. O quizá por algo más. Quizá. Quizá porque la *quería* demasiado. Quizá porque no *podía* vivir sin ella, no *podía* resignarse a perderla, y él *sabía* – él siempre fue un sabio, un imbécil – que solo la muerte *eterniza* a lo que amamos. (p. 101)[26]

De las consideraciones anteriores podría decirse que se trata tanto de la voz de Fortunato en un presente inmediato como de una evocación que parte de episodios vividos en su niñez y adolescencia. Dicha enunciación requiere de un ejercicio de remembranza cuya

[25] Las cursivas son nuestras y refieren a los verbos en presente indicativo y deícticos temporales que estimo coinciden.

[26] Las cursivas son nuestras y refieren a los verbos en pretérito indicativo.

expresión supone variaciones en los tiempos verbales estableciendo una mayor o menor distancia respecto a lo enunciado, es decir un desplazamiento del presente al pasado. El narrador en yo-él cita también una mezcla de valoraciones propias y ajenas, concediéndose dar cuenta de un saber acumulado más amplio que le permite hacer uso de un registro más complejo en consideración con la narración en yo-yo:

> *Vendieron* la finca. Moisés, Digna lo sabía, se *quedó* con la mayor parte del dinero. Los viejos *pusieron* una venduta y *compraron* una casa de fibrocemento, hecha para guardar el calor, las cucarachas y los olores más intolerables. La casa que *compraron*, por orientaciones de Moisés, *estaba* situada junto a una fábrica de guayabas, de ese modo (y el viejo aprobó la idea) las ventas *serían* más numerosas. Para ellos, Digna y Moisés y los muchachos, *compraron* una casa mejor (zinc, tabla, piso de cemento) en el otro extremo del barrio. (p. 79)[27]

Pero ¿qué sucede con la voz narrativa en relación yo-tú? En el siguiente apartado se definirán también algunas particularidades al respecto.

La voz que se permea por el discurso de los otros

Quizá el caso más evidente de un cambio en la voz narrativa sea el que sucede con la enunciación en yo-tú, puesto que el narrador recurre a esta para presentar estados de su consciencia previos al discurso en monólogos interiores. Sin embargo, dichas disquisiciones, caracterizadas por su fluidez y sintaxis quebrada que son producto de una inmersión en la intimidad de pensamientos propios, son a su vez un reflejo de los discursos de otros personajes.

En la "Primera parte", durante el relato de Fortunato en yo-yo respecto a su decisión de abandonar la casa familiar para unirse a los rebeldes, este pareciera construirse como un personaje valiente mediante su enunciación:

[27] Las cursivas son nuestras y refieren a los verbos en pretérito indicativo.

> Yo me alzo. Hay rebeldes por todas partes. El pueblo está a oscuras. [...] Yo me alzo. Me voy con los rebeldes. [...] En esta casa nadie se atreve a salir por miedo a tropezarse con la muerte en mitad del patio, y mientras nos vamos muriendo aquí adentro. Y la muerte afuera, como si tal cosa. Pero yo he de salir, pero yo he de salir. (p. 21)

No obstante, al irrumpir la voz en yo-tú, se asumen discursos que corresponden a otros permeando su enunciación mediante palabras evocadas que resuenan en el interior del personaje:

> Debes salir a la calle y alzarte. Horita ganan los rebeldes y todavía tú estás enchoclado en la casa. Qué haces acostado a estas alturas. Zanaco, encerrado como una mujer. So babienca, so faino, so marica. Mientras otros se juegan la vida, tú, ahí, perdiéndola sin jugártela. Sal. De todos modos como vives es igual que si no lo hicieras. (p. 23)

Al no conseguir su objetivo, en la cuarta agonía se enfrenta nuevamente a sus deseos de salir de casa siempre determinado por voces ajenas a la suya:

> Ahora ya dirás mañana, mañana me largo de esta casa, mañana mismo me voy. Mañana... Pero estás condenado, Fortunato. Estás condenado porque eres el hijo de Onérica y por lo tanto tienes que vivir para Onérica. Porque la vida no es para lo que tú sueñas sino para lo que las necesidades te obligan a ser. (p. 209)

Esta característica se repite durante las intervenciones de otros personajes como Digna, quien encerrada en el baño piensa en suicidarse: "Pero ya está hecho. Esta será la última vez que yo me desnude en el baño. Este será mi último baile. Voy a alzar el vuelo. Voy a terminar en cuanto termine y a decir *ya*. Y a decir, al carajo" (p. 63)[28]. No obstante, la remembranza de otras voces interviene en sus reflexiones en yo-tú:

> ¡Ten presente que si llegaste a vieja siendo señorita fue porque ningún hombre quiso acostarse contigo. Tenlo pre-

[28] Las cursivas son de Arenas.

> sente. *Lo tengo, lo tengo presente. De eso me acuerdo día y noche. Ay, día y noche.* [...] [...] Campesina bruta. [...] Maestra, dime tú, maestra. Qué ganas de reír. Así que la puta quería ser maestra. [...] Pero, qué se habrá creído esta guajira cerrera. Qué barbaridad. Ya eso es el colmo. [...] Ahí viene la quedada. Qué barbaridad. (pp. 64-65)[29]

La multiplicidad de voces podría significar la posibilidad de los personajes de representarse de distintas formas en su propio discurso, aprovechando que no todo está dicho por el narrador básico, sino que se va construyendo también a partir de lo que hablan los implicados en el desarrollo de los acontecimientos.

A modo de conclusión

A lo largo de este análisis se ha destacado la variación de la voz narrativa a favor de considerar la enunciación de todas las voces, aún aquellas contradictorias, que se van yuxtaponiendo para relatar los acontecimientos en el universo narrado. Estudio aparte merecerían las menciones que se realizan de voces ajenas pertenecientes a fuentes escritas de textos tanto informativos como de propaganda dentro del espacio textual, incluso en los discursos de los personajes y en epígrafes. A pesar de su importancia se han tenido en cuenta aquí únicamente los cambios encontrados en la voz de un narrador básico en la primera y segunda parte de la novela por considerarlas más útiles para nuestros fines.

Por otro lado, las consideraciones presentadas respecto a los cambios en los tiempos verbales podrían a su vez describirse como el desarrollo de una voz infantil que da cuenta de sus vivencias inmediatas hacia una voz madura que evoca el pasado haciendo uso de un registro más complejo en el cual se involucran valoraciones propias y ajenas. El establecimiento de una distancia entre la enunciación y lo enunciado se encuentra presente también en las voces de los personajes. Si hablamos, por lo tanto de distancia entre las voces, habría que volver al asunto del desplazamiento, que nos parece que ocurre

[29] Las cursivas son nuestras y refieren al cambio de la voz narrativa a yo-yo asumiendo las voces de los otros.

en dos niveles: el de la historia y el de la forma –a partir de las voces de los narradores–.

En el cuanto al primero, tenemos que la RAE indica que desplazar consiste en "mover o sacar a alguien o algo del lugar en el que está" (en línea). Fortunato se mueve del interior al exterior de la casa familiar y todo lo que le ocurre tiene sentido en base a dicho desplazamiento espacial.

En cuanto al segundo, que es el que hemos ejemplificado a profundidad, vamos a recurrir a otra acepción de desplazamiento. Si bien el término tiene una clara filiación al movimiento, en mecánica, específicamente, un desplazamiento tiene que ver con la relación de posiciones entre un punto A y otro B entendiendo el primero como de partida u origen y el segundo de llegada o destino. El desplazamiento, implica que aunque se recorrió una distancia, lo importante es el punto de origen y el de destino, obviando el recorrido y su distancia. En *El palacio* este desplazamiento es observable si contrastamos las voces del narrador: el Fortunato del presente y el del pasado dan cuenta de un camino recorrido, pero del que tenemos evidencia a partir de la evolución de la voz que planteábamos en términos de maduración, es decir, tenemos el narrador de "origen" y el de "destino", es decir aquel que ha incorporado todas las otras voces a la suya propia. Y no es que el recorrido no importe en este caso, sino que estos dos puntos, el de partida y el de llegada, representan el mejor testimonio del proceso, del camino recorrido. Fortunato igual que Reinaldo Arenas, dan muestra en su voz de los desplazamientos que nutrieron sus vidas: lo personal mezclado con sucesos políticos e históricos que, los llevan a vivir en una agonía, que, en el caso de Fortunato se reduce a una "pentagonía" y en el de Arenas, se prolonga hasta negarle la muerte, a la que él finalmente recurre por mano propia. A pesar de estas similitudes entre escritor y personaje, debemos enfatizar que *El palacio* destaca por la capacidad creativa y lingüística de Arenas más que por su cariz "autobiográfico" que mencionábamos al principio.

La riqueza del universo de Arenas va más allá de lo que hemos podido condensar en este trabajo; existen muchos otros elementos que dan cuenta de la genialidad, no solo de *El palacio de las blanquísimas mofetas*, sino de toda su obra. Hemos atendido aquí solamente a aquellos que, por un lado, pudieran caracterizar a esta novela y que

al mismo tiempo la mostraran como parte del *continuum* de las que conforman la tan llevada y traída *Pentagonía* del autor. Esperamos que el estudio de la obra areniana permita a todas esas voces salir y así restituirles el derecho al grito y la divulgación que el régimen de Fidel Castro les quitó.

Referencias

Arenas F., R. (2015). *El palacio de las blanquísimas mofetas.* México: Tusquets.

Arenas F., R. (2009). *Antes que anochezca*. México: Tusquets.

Butor, M. (1967). *Sobre literatura II*. Barcelona: Seix Barral.

Dorra Z., R. (1997). *Entre la voz y la letra.* México: Plaza y Valdés.

Dorra, R. y Filinich, M. (2013). Las transformaciones de la voz narrativa en Balún Canán de Rosario Castellanos. *Versants* (pp. 21-43).

Filinich, M. (1996). La escritura y la voz en la narración literaria. *SIGNA: Revista de la asociación española de semiótica* (pp. 203-217).

Reyes, G. (1984). *Polifonía textual*. Madrid: Gredos.

Méndez R., A. (1983). El palacio de las blaquísimas mofetas: ¿Narración historiográfica o narración imaginaria? *Revista de la Universidad de México* (pp. 14-21).

Mignolo, W. (1980). Semantización de la ficción literaria. *Dispositio* (pp. 85-127).

Perus, F. (2012). *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: Editorial RM/ Universidad Nacional Autónoma de México/ Universidad Autónoma de Guerrero/ Universidad Nacional de Colombia.

Tacca, O. (1985). *Las voces de la novela.* Madrid: Gredos.

Fractal o la literatura fragmentaria como estrategia narrativa en tres novelas mexicanas

Ana Martínez Alcaraz
Omar David Ávalos Chávez

La gestación de estrategias narrativas siempre ha sido una constante en la literatura. Particularmente en México, las distintas formas de narrar destacan sobre todo a partir de la Generación del Medio Siglo, junto con la aparición de la posmodernidad en el relato. Sería en 1990, cuando el llamado "cuento contemporáneo" recurra a la hibridez literaria y las nuevas formas de contar que, de acuerdo con Lauro Zavala (2002), trabajarían con mitologías propias y estrategias narrativas regionales, algunas veces apelando a la oralidad y otras a la escritura poética; a la "modernidad literaria", la "intertextualidad itinerante" o en la hibridez genérica y el carácter proteico del texto, la brevedad extrema y la fractalidad. De acuerdo con Zavala, (2002, s/p) el fractal es la "escritura de unidades narrativas autónomas de extensión mínima con cierta semejanza entre ellas", aunque

> En la escritura más reciente se integran de manera natural recursos y elementos anteriormente marginales o episódicos, como la segmentación narrativa, el cosmopolitismo [...], y en todos ellos hay un interés por adoptar un tono irónico ante las contradicciones propias del intimismo. (Zavala, 2002, s/p)

Para Zavala, en México, "especialmente después de la crisis de los años sesenta, la narrativa creativa ha adoptado un tono donde se combinan el humor, la ironía, la experimentación con los géneros narrativos tradicionales, y una refrescante tendencia hacia la concisión y la brevedad extremas" (2002, s/p). Esto radicaría en "la presencia simultánea de la tradición y la utopía, o más exactamente, la relativización de las tradiciones y el fin de las utopías" (2002, s/p), algo que produce una especie de crisis en los paradigmas donde la aspiración es "vivir en un presente que reconoce la fuerza mítica de las raíces, y a la vez ironiza sobre la existencia de las certidumbres" (Zavala, 2002, s/p). Al ser vulnerados los paradigmas y transformarse la crisis como un espacio y una oportunidad para re-crear a partir de lo establecido, re-formulando y re- estableciendo un orden en el que los conceptos de "clásico" y "moderno", "culto" y "popular" o "único" y "múltiple" abandonan su carácter de "canónico", mientras que sus diferencias "se disuelven al compartir un mismo espacio, necesariamente laberíntico, rizomático y fragmentario" (2002, s/p).

Según Lauro Zavala, esta crisis en los paradigmas surge luego de la confrontación, por decirlo de alguna forma, entre el pensamiento mítico y el dialéctico, entre la memoria histórica (tradición, ritual, nostalgia por los orígenes perdidos) y la imaginación histórica (utopía, ideología de progreso, ruptura de las tradiciones que genera una tradición de ruptura), lo cual da como saldo "un espacio lúdico, simultáneamente memorioso e imaginativo", otro discurso, uno "provisional, relativista y tolerante, en permanente búsqueda del diálogo apoyado en la fuerza de la imaginación y en la lógica del juego". La observación de Zavala está puesta en la afectación que tal crisis muestra en los discursos tanto de las ciencias como de las disciplinas académicas, algo que abarca tanto a "la razón causal que a la tradición de ruptura, es decir, lo mismo al mito de la objetividad del discurso científico que a su relativización posterior" (2006, s/p).

La incidencia de este fenómeno en la literatura —particularmente en lo que respecta a la novela, el género canónico por antonomasia en la era actual— determinaría el contexto actual, el llamado "cronotopo mexicano", mismo que podría influir en la composición estructural de las novelas actuales en lo que a su condición proteica se refiere. Es decir, la estructura de la novela mexicana contemporá-

nea incorporaría una tendencia a la fragmentación, a lo proteico, la brevedad, polisemia, intertextualidad, entre otras características que autores y autoras de la Generación de los Cincuenta ya insinúan. Por ello es que "en semejante espacio discursivo, todo enunciado es permanentemente recontextualizado", nos dice Zavala, y "la dispersión del sentido puede transformar al sujeto de conocimiento en el objeto del discurso, convirtiendo al autor en el enigma por resolver, en la última pieza de un rompecabezas que se inicia con el lector" (2006, s/p.. Este "usuario del texto" es sobre quien recae la tarea de dar sentido al relato, "trátese del lector de literatura, el espectador de cine, el psicoanalista, el crítico, el científico o el investigador en general" (2006, s/p).

Cambios en el paradigma literario

La crisis de los paradigmas afecta la identidad de las disciplinas mismas. El hecho de disolver fronteras entre ellas como lo proponen Daniela Tarazona en *El animal sobre la piedra* (2008)*; El camino de Santiago* (2003) de Patricia Laurent Kullick y *Mejor desaparece* (1987) de Carmen Boullosa, sumado al diálogo que puede establecerse con las teorías de Gustavo Forero Quintero y Erick Hoppenot en cuanto a la literatura fragmentaria se refiere, constituye un claro ejemplo de todo ello, puesto que "la crisis de los paradigmas discursivos ha generado no solo aproximaciones interdisciplinarias, sino teorías cuyo estilo tiene un alto valor literario, así como obras literarias y artísticas con un marcado interés por la teoría" (Zavala, 2006, s/p).

Al desestabilizarse el centro "económico, cultural o político en el mundo contemporáneo", la periferia y lo rizomático así como lo laberíntico ocuparían su lugar, dando paso a la aparición de más centros de información, comunicación y tecnología, estableciendo con ello la "relativización" de las jerarquías históricas, en tanto que los roles sociales se diseminan. Por ello es que

> todas las culturas parecen ser, por primera vez en la historia, contemporáneas de la nuestra. Esto significa que son contemporáneas de la yuxtaposición de los tiempos, las razas y las visiones del mundo características de nuestra historia, en un espacio donde lo popular, lo culto y lo masivo se

> confunden entre sí, estableciendo un diálogo que obliga a redefinir nuestra propia identidad cultural. (Zavala, 2006, s/p)

Esas "visiones fragmentarias, es decir, figuras verbales acompañadas por imágenes particulares y voces individuales" (Zavala, 2006, s.p.) no son otra cosa que estas tres novelas, en las que sus autoras, como bien sugiere Esperanza López Parada (200, p. 41), buscan su independencia de "cuestiones anteriores demasiado localistas o concretas y dependientes, en cambio, de los nuevos mapas y las nuevas estructuras macroeconómicas". Por ello subraya, en conjunción con Zavala, que estas crisis también afectan a los sistemas de representación nacional "y se mueven por un territorio indiferenciado, sin rasgos de idiosincrasia, sin características personales" (2001, p. 41).

El reflejo de esta realidad social se plasma en la literatura, que da cuenta de cómo las tres autoras consideran la identidad como desmembrada, "surgida de la diferencia, el cambio, y de la cultura como matriz de celebración crítica" (Parada, 2001, p. 41). Empero, si para López Parada, quien considera que "el sujeto es ahora un sujeto trashumante que establece un principio de acuerdo con lo múltiple", actualmente la novela es capaz de rescatar, luego de los "experimentos más estructurales sobre las posibilidades de escribir", aquellas técnicas, estructuras e influencias, incluso las que provienen de "la vieja y maravillada oralidad, del cuento prodigioso y la admiración suspensa" (2001, p. 42).

Ello arrojó buenos dividendos a la literatura nacional, pues gracias a esta disciplina adquirida, a este tratamiento, aventura, innovación y desarrollo literarios

> el lenguaje literario se volvió más directo. Lo fantástico —materia tradicional del cuento— se convirtió en un instrumento estético cuyo objetivo sería poner en duda lo real de la realidad. Lo fantástico dejó de ser, así, un estilo y se convirtió en un efecto. Un efecto con profundas repercusiones subversivas, ya que dudar de la realidad pareció la mejor manera de acorralar a la ideología. Así respondió [la Generación de los Cincuentas o de] Medio Siglo a la necesidad histórica de revisar las condiciones políticas, sociales y económicas de lo que entonces era la nueva realidad latinoamericana. (Cadena, 1998, s/p)

Una vez establecido el nuevo panorama literario, los cambios aparecen nuevamente. La llegada de las décadas de los años sesenta y setenta incluyen también el desembarco del humor y la ironía, figuras que ayudan a los escritores a "jugar con las fronteras genéricas tradicionales" y son claves para dejar ese tono solemne "característico hasta entonces al tratar los grandes temas sociales y los problemas del intimismo desolador de los años cincuenta" (Zavala, 2002, s/p).

Estos cambios se suman a los ocurridos más tarde, en el periodo de entre décadas, en el paso de los setenta a los ochenta, cuando aquellas experimentaciones y nuevos rumbos en otras tradiciones literarias alcanzarían también a la literatura mexicana, donde una camada de escritores conocida como la Generación de la Onda

> subvirtió la tradición de un lenguaje y una literatura hieréticas precisamente con el empleo del humor, la ironía y la parodia, y con un interés por el lenguaje cotidiano, la apropiación de las imágenes de los medios masivos, la irrupción de la cultura del rock y un agudo interés por las consecuencias culturales de la matanza de estudiantes en la Ciudad de México en 1968, diez días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos.
>
> [...] La parodia fue usada para cuestionar las estrategias de poder basadas en los juegos del lenguaje, ya fuera el lenguaje de los políticos o el lenguaje de los intelectuales o el lenguaje común que confina a las mujeres a un papel convencional. (Zavala, 2002, s/p)

En los años ochenta este tipo de escritura se decantó por un estilo más experimental, así fue posible llegar a la disertación académica, el tratado filosófico, la novela de caballerías o la crónica periodística como una forma de acercar a los lectores, la mayoría de clase media, a estos géneros especializados y de complicado acceso para una masa lectora en el país. Sin embargo, para Zavala el cambio se mantuvo en el uso de la parodia dado que los géneros sirvieron como una vuelta a los contextos en que nacieron pero fueron renovados, es decir: mediante el uso de estas estructuras narrativas se pudieron expresar "ideas complejas" con el tratamiento de temas "aparentemente triviales", actualizados en la realidad que se vivía en el momento.

Al inscribirse en una dialéctica que le hibridiza, la novela afina su humor, uno distinto al que ha venido practicando. Su carácter lúdico le permite entrar al juego de la irreverencia ideológica, así como a "la irreductibilidad a un canon genérico", reinventándose tal y como hacen Daniela Tarazona en *El animal sobre la piedra*; Laurent Kullick con *El camino de Santiago* (2003) y Boullosa con *Mejor desaparece* al entrar en la época en que los paradigmas sufren una crisis, donde el cruce, el rizoma, lo proteico, lo intertextual rompe las barreras, difumina las fronteras, se multiplica.

La novela, al mantenerse dentro de lo canónico, debe regirse por las convenciones propias de ese género literario. Pero las formas de contar han ido cambiando, como se ha visto. El paradigma de la novela, su estructura y contenido, fondo y forma, ha evolucionado, disgregando sus fronteras. La aparición de *El animal sobre la piedra* (2008), *El camino de Santiago* y *Mejor desaparece* son una forma de escritura que merece ahora nuestra atención y análisis. Esta narrativa contemporánea también comparte mucho de nuestro acontecer, pues en esta época, en el espacio de las ciencias sociales y la escritura posmoderna "se emplean herramientas usualmente identificadas con la escritura literaria, tales como la ironía, la metáfora, la heteroglosia y la multiplicidad de voces" (Zavala, 2006, s.p.), las cuales ha ido perfeccionando, adecuando, haciendo suyas. Tales podrían llegar a ser consideradas como "un ejemplo de una creciente tendencia hacia la escritura liminal existente también en muchos otros lugares, como resultado de una relectura de los mitos políticos, morales y literarios que a su vez han sostenido los mitos acerca de la identidad nacional" (Zavala, 2006, s/p), entre ella la configuración de un nuevo paradigma: el del ser mujer, como veremos a continuación.

En este trabajo analizamos el estilo narrativo que se encuentra presente en las novelas de Daniela Tarazona, *El animal sobre la piedra* (2008); *El camino de Santiago* (2003) de Patricia Laurent Kullick y *Mejor desaparece* (1987) de Carmen Boullosa, las cuales comparten una narración que trata de transmitir los pensamientos de una mente afectada por la locura. Nos basamos en los trabajos de Gustavo Forero Quintero y Erick Hoppenot para definir la llamada literatura fragmentaria, los cambios de tiempo que se presentan en la narración y la función del personaje como narrador.

Literatura fragmentaria

Existen dos perspectivas formales de novela como género literario: estas son la novela vista como totalidad, que es aquella en la que el género da cuenta de la "universalidad" de perspectivas de la vida, mientras que la otra es una expresión literal parcial y limitada, esta entiende lo imposible de representar cualquier realidad.

La novela moderna es fragmentada; "ni existe una realidad, ni el principio mismo de la causalidad, y son los personajes los que actúan libremente para conformar el relato" (Forero, 2011, s/p). La novela fragmentada no puede ser racional, ya que la realidad como tal no existe, el mundo cuenta con tantas representaciones por lo que el creer que existe una representación única es imposible, "el escritor no crea una perspectiva de 'la realidad'; por el contrario, en la novela el escritor invita a construir el propio discurso del lector que estará siempre por fuera del texto" (Forero, 2011, s/p).

El objetivo de la novela fragmentaria no es describir y recomponer el mundo, sino condenarlo, "pretende exponer, de una manera no sistemática y contingente, simultánea y fragmentada, discursos que rebasan el valor de cambio que caracterizaba la escritura realista" (Forero, 2011, s/p).

En su trabajo "El tiempo de la ausencia del tiempo" Eric Hoppenot se enfoca más en el tiempo dentro de la novela fragmentada. La escritura fragmentaria "pone en escena, esta experiencia del Tiempo como "ausencia de tiempo" (Hoppenot, 2002, s/p). La escritura fragmentada se encuentra en relación con un movimiento de la Historia; «ha habido una quiebra, una interrupción de la Historia que implica un cambio radical del modo de expresión del intelectual, y esa subversión debe encarnarse en una escritura colectiva» (Hoppenot, 2002, s/p).

Maurice Blanchot nos habla de la existencia de cuatro tipos de fragmento, pero aquel que interesa para nuestra investigación es el cuarto tipo, la literatura de fragmento:

> se sitúa fuera del todo, sea porque el todo ya está realizado (toda literatura es una literatura del fin de los tiempos), sea porque junto a las formas de lenguaje donde el todo se construye y se habla, palabra del saber, del trabajo y de la salvación, es el presentimiento de una palabra totalmente otra:

> una palabra que libera al pensamiento de ser solo pensamiento con vistas a la unidad o, dicho de otro modo, que exige una discontinuidad esencial. En este sentido, toda literatura, sea breve o infinita, es el fragmento con tal de que libere un espacio de lenguaje en el que cada momento tendría por sentido y por función hacer indeterminados todos los otros, o bien (es la otra cara) donde está en juego alguna afirmación irreductible a todo proceso unificador". (Blanchot citado en Hoppenot, 2002, s/p)

El fragmento es una escritura que cuestiona al mundo y a la escritura misma, suspende su propio gesto para abrirse al diálogo y la palabra plural, esta es una escritura en "donde todo es posible". La literatura fragmentada es: "la era de la sospecha. Después de la guerra y del descubrimiento de la *Shoah*[1], el mundo no cesa de vacilar; el tiempo de las afirmaciones, de las certezas, está acabado" (Hoppenot, 2002, s/p).

Blanchot llama "La comunidad inconfesable" a aquellos que no comparten nada más que la proximidad a la muerte, para este autor el tiempo de la escritura fragmentaria es "en primer lugar, el de la palabra anónima, del rumor y del murmullo, palabra de todos, para todos" (Hoppenot, 2002, s/p). La continuidad en lo fragmentario se invita a verse como un tiempo no lineal, este tiempo se escapa de todo entendimiento es "un presente sin presencia, un pasado más presente que el presente mismo, un futuro pero entonces sin porvenir, perteneciendo ya al pasado" (Hoppenot, 2002, s/p).

Hoppenot (2002, s/p) considera la literatura fragmentaria como una literatura enferma, ya que es una escritura de "repetición, de la variación, quizás un arte de la fuga", el fragmento atrae lo desconocido manteniéndolo desconocido, solo afirma su presencia, renunciando a toda forma de poder.

Los fragmentos no se oponen, sino que trabajan como unidad, es una experiencia no lógica de la palabra pero que no es capaz de excluir la lógica.

[1] *Shoah* significa catástrofe en hebreo, los judíos se refieren al holocausto alemán como *Shoah* (Espanyol, 2011, s/p).

> El fragmento habla como fuera del tiempo, de la linealidad, rompe en silencio la unidad y la continuidad del logos. La ruptura que caracteriza a las obras fragmentarias no es en absoluto un fenómeno simple: las primeras y las últimas palabras de los fragmentos no señalan nunca una apertura y un cierre dados de una vez por todas; al contrario, señalan la imposibilidad de establecer un verdadero comienzo de la escritura. Entre el espacio en blanco de los vacíos y el espacio negro de la escritura, ésta ya ha comenzado: el primer fragmento no es nunca el primero, como si hiciera eco, huella, a lo que Blanchot llama "lo espantosamente antiguo". (Hoppenot, 2002, s/p)

Cada fragmento es una totalidad, pero al mismo tiempo esta totalidad es en sí una ausencia del todo y continúa siendo una entidad acabada. Ningún fragmento se basta a por sí solo y a la vez cada fragmento nos conduce a su recomienzo, a una infinita reiteración. Cada fragmento es a la vez un "todo limitado y una ausencia de totalidad" (Hoppenot, 2002, s/p). Lo fragmentario no puede ser una realidad por lo que se ve obligado a contentarse siendo solo una exigencia, es una escritura testimonial y a la vez testamentaria.

La escritura fragmentaria es un intento de deconstrucción, incluso de destrucción, nos muestra un tiempo en que lo real es deshecho y es al mismo tiempo: "el tiempo, el lugar de la imposible conjunción entre palabra crítica, discursiva y relato" (Hoppenot, 2002, s/p).

Cuando hablamos de literatura fragmentaria estamos obligados a mencionar que en la literatura ha "habido una quiebra, una interrupción de la Historia que implica un cambio radical del modo de expresión del intelectual, y esa subversión debe encarnarse en una escritura colectiva" (Hoppenot, 2002, s/p), nuestras tres novelas analizadas son la prueba de este quiebre, las protagonistas se niegan a seguir parámetros de lo que una sociedad espera que sean las mujeres; la mujer que ha estado mostrando la historia no funciona más para, no solo ellas, sino también la sociedad actual, por lo que no solo los personajes de la novela enloquecerán, también la escritura se deberá mostrar fuera de los parámetros normales.

La novela fragmentaria se opone a la novela total, una novela que nos muestra una realidad total, la que trata de imitar la realidad,

el objetivo de la novela no es que el lector vea un "fragmento de realidad" sino "por el contrario, en la novela el escritor invita a construir el propio discurso del lector que estará siempre por fuera del texto" (Forero, 2011, s/p).

Mejor desaparece, El camino de Santiago y *El animal sobre la piedra* no te hacen formar parte de la narración, sino que en todo momento eres alguien externo a ella; no son pedazos de realidad los que ves; su narración, e incluso su trama, te mantienen como un observador externo, buscan procurar "una emoción que rebase lo que se considera realidad" (Forero, 2011, s/p). Las tres obras son narradas como si se trataran de diarios de las protagonistas, ellas cuentan lo que sucedió, nos hablan de un pasado, pero no especifican cual, especialmente en *Mejor desaparece y El camino de Santiago,* en la primera las protagonistas repiten frases como: «Se preguntará el lector por qué no escapamos" (Boullosa, 1987, p. 15) o "la precisión de las imágenes que puedo revivir no sirve para nada, ya no nos pertenecen" (p. 11), mientras que la protagonista de Laurent Kullick salta de un momento a otro mostrando historias a través de fotografías que se empeñan en tomar vida "Exagerando, se tapa la nariz al tiempo que cae sobre el terreno cerebral la fotografía de los yoyos. Mis hermanos varones se encuentran planeando un robo a la tienda de Don Simón" (Laurent, 2003, p. 61) y de la misma manera que la historia de los hermanos comienza, sin aviso termina:

> Cuando nos volvemos expertos mi padre nos quita los yoyos.
>
> —Te compraré el pasaje a Bogotá —propone Cuco.
>
> —No. No —contesta Santiago—. Sería muy caro. Me pienso ir en autobús hasta Londres. Es mucho más barato —después ya no pudo esconder la codicia—: Necesito el efectivo. (Laurent, 2003, p. 63)

Por su parte Irma, la protagonista de *El animal sobre la piedra* habla en presente, pero al igual que la protagonista de *El camino de Santiago* fragmentos de otras narraciones se interponen conforme narra, además de que ella misma se opone a su propia narración: "Estaba inconsciente, aunque ahora hable de movimientos. Estaba inconsciente aunque ahora expliqué que sucedió. Viví un momento de

ruina. Luego cesó el mareo y también la posibilidad de sentir dolor" (Tarazona, 2008, p. 103).

La novela fragmentaria se opone a todo orden, su novela consiste en:

> establecer la nihilidad del Tiempo y el Espacio, abstracciones que nos dicen únicamente que ocurren en nosotros representaciones de escenas o hechos que en la percepción o realidad nos procuran dolor o placer y que sin embargo se dan en nuestra mente unas veces suscitando emoción o iniciaciones motrices y otras nada de esto. (Macedonio, 1995, p. 207 citado en Forero, 2011, s/p)

La novela total se caracteriza por poner un "orden" al "caos"; en la fragmentaria, al igual que en las obras que analizamos, el caos forma parte de la narración. La novela fragmentaria no permite una lectura canónica, es trasgresora y cuenta con una complejidad formal "La novela ya no describe y recompone un mundo, lo anatematiza" (Forero, 2011, s/p), se le "da al lector una cualidad creativa y configuradora de la novela" (Forero, 2011, s/p).

En las tres novelas trabajadas nos dan la información, pero en ningún momento te permiten suponer algo como absolutamente cierto, el lector es responsable de lo que elegirá creer a las protagonistas, se volverá un lector creador, ante lo que las novelas pueden tener no solo una, sino varias interpretaciones.

Esta literatura moderna se encuentra fuera de todo, ya que todo ha sido realizado, cuenta con "una palabra que libera al pensamiento de ser solo pensamiento con vistas a la unidad o, dicho de otro modo, que exige una discontinuidad esencial" (Hoppenot, 2002, s/p). La fragmentariedad de las novelas funciona a símil con el estado que se encuentra la mente de las protagonistas, tan fragmentada como la narración que se presenta.

Anacronías: analepsis y prolepsis

Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva* nos explica que aquellas a las que Genette llama *anacronías* son rupturas "causadas por una relación *discordante* entre el orden de los sucesos en el

tiempo diegético[2] y su orden en el tiempo del discurso; en otras palabras, lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia". (Pimentel, 2002, p. 44). Estas rupturas temporales se dan con la intención de abordar la historia desde otro punto de la historia, ya sea mencionar los antecedentes "o bien para dar la ilusión de densidad y vida a un relato que recuerda su propio pasado" (Pimentel, 2002, p. 44).

Existen dos tipos de anacronías, la analepsis y la prolepsis, la primera el relato es interrumpido para referir un acontecimiento del pasado, es a lo que en lenguaje cinematográfico se le conoce como un *flashback;* la prolepsis, por su parte, es en la que el relato se interrumpe para "narrar o anunciar un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto" (Pimentel, 2002, p. 44).

Es el primero del que se hace mayor uso en las tres novelas, aunque también llega a usarse la prolepsis. Las autoras de las tres novelas hacen un uso constante de estas anacronías con la intención de "confundir" al lector, o al menos esto sucede en las novelas de *Mejor desaparece* y *El animal sobre la piedra* ya que en *El camino de Santiago* la autora le permite al lector saber que habla de un acontecimiento pasado, una analepsis, menciona su infancia cuando ya es adulta o usa frases que hacen referencia al pasado como: "recuerdo", pero lo que utiliza de manera constante son las fotografías, Santiago (la voz en su cabeza), llega siempre con alguna fotografía de algún evento pasado que le permite a la protagonista rememorar algo: "Santiago saca la fotografía de las escaleras del niño de la vela" (Laurent, 2003, p. 43) o alguna filmina "A contraluz aparecen filminas que lo confirman […] Santiago sonríe ante la filmina que sigue: estoy en la demarcación de Protección Civil" (Laurent, 2003, pp. 56-57), algunas veces es la misma protagonista la que busca las fotografías "me puse a buscar fotografías sobre prostitución. Iluminé por largo rato la que concernía a mi cuerpo. Cursaba entonces el segundo de secundaria" (Laurent, 2003, p. 64).

Como se mencionaba anteriormente, Bullosa y Tarazona hacen un uso de las anacronías para confundir al lector, narrando en lo

[2] Se refiere a la historia narrada que imita a la temporalidad real, por lo que se mide con los mismos parámetros y cuenta con los mismos puntos de referencia temporal.

que el lector podría considerar el tiempo presente y sin alguna frase que permita al lector saberlo comenzar a narrar un evento pasado o futuro. Las autoras de las novelas pueden utilizarlo como parte de su estilo, pero en la narración de las protagonistas funciona también como representación de su locura, tiempos que desaparecen, tiempos que nunca existieron (*El camino de Santiago*) o que de hacerlos fueron completamente distintos a lo que las protagonistas cuentan (*El animal sobre la piedra*).

Por ejemplo, en *Mejor desaparece* da la impresión de tener una narración diegética sin ninguna ruptura y, sin embargo, hay expresiones como "De hecho ahora, aunque hayan pasado tantos años" (Boullosa, 1987, p. 39) que da la impresión de tratarse de una prolepsis ya que menciona un evento futuro, el que hayan pasado tantos años; y frases como "Esa fue la primera vida que nos correspondió" (Boullosa, 1987, p. 49), llegan a ser el inicio de una analepsis; además a eso podemos agregar que existen capítulos que terminan de una manera que no permite continuación:

> Armando nos condujo en silencio hasta una casa del centro de la ciudad. Allí habló en voz baja con una mujer que le abrió la puerta y nos hizo entrar tras él. Cruzamos varios cuartos polvosos hasta llegar a uno mucho más pequeño y abandonado que los demás. En él había un nicho. (Boullosa, 1987, p. 54)

Al continuar el siguiente capítulo lo hace sin tomar en cuenta el final del apartado que le precedió lo que obliga al lector a preguntarse si alguna parte de esa narración es una anacronía.

En *El animal sobre la piedra* se presentan rupturas aún más complicadas, ya que sus breves fragmentos, no dan una explicación clara si se trata de una analepsis o prolepsis; como ejemplo:

> Voy al aeropuerto —le digo a la tuerta que atiende la caseta de los taxis.
>
> Cuando el coche arranca miro la calle para comprobar que avanzo.
>
> Entonces, una mano tomó otra mano. Mi boca beso su frente. No puedo rendirme. (Tarazona, 2008, p. 17)

Este fragmento se trata de una analepsis ya que se encuentra en un presente en el que va a iniciar un viaje y pasa al pasado en que está narrando la muerte de la madre, en el fragmento siguiente vuelve a la narración del viaje, pero después salta a otro, que parece encontrarse fuera de tiempo: "El movimiento no deja marcas. No hay cicatrices al avanzar. El suelo de las calles que conozco deja de existir para mí desde ahora. Me muevo y borro mis pasos" (Tarazona, 2008, p. 18), de manera que la autora logra crear la impresión de que la novela es una novela entre otra novela, usa las anacronías para volver más notable la sensación de la fragmentación a juego con la mente fragmentada de la protagonista.

Personaje - narrador

Para Oscar Tacca (1985) la novela tiene dos modos fundamentales de ángulo de enfoque, en el caso de las tres novelas analizadas utilizan el segundo modo, que es en el que el narrador participa en los acontecimientos narrados; esta participación se puede asumir de tres maneras distintas: "a) un papel protagónico; b) un papel secundario; c) el papel de mero testigo presencial de los hechos" (Tacca, 1985, p. 65) Las tres novelas tienen al narrador con un papel protagónico: todas mujeres. En la novela de Boullosa se hace uso también del narrador como mero testigo presencial de los hechos, esto sucede en el capítulo titulado "La fiesta", el cual es narrado por una persona llamada Bertha, que no es un miembro de la familia, en ese capítulo Bertha no hace más que hablar de los hijos Ciarrosa, los describe de una manera en que ellas (las cronistas anteriores) no lo habían hecho en el resto del libro, contando cosas que las hermanas como narradoras nunca pudieron ver.

El estilo del narrador como personaje cuenta con una visión que es "forzosamente monoscópica, el conocimiento obligadamente *parcial* (en los dos sentidos), restringido a la subjetividad del personaje" (Tacca, 1985, p. 66), lo que mencionábamos sobre Bertha y las hermanas Ciarrosa. Las hermanas cuando narran nos hablarán de ellas desde su propia perspectiva, limitándose a lo que les interesa, mientras que la narradora externa nos hablará de otras cosas, como su apariencia física. Bertha se olvida de sí misma para hablar de los demás personajes, ella podría ser cualquiera, mientras que en la narración

de las hijas Ciarrosa su relato gira solo en torno a ellas, las hermanas solo pueden ser ellas mismas.

La función del narrador es siempre informar: "No le está permitida la falsedad, ni duda, ni interrogación de esa información. Toda pregunta, aunque aparezca indistinta en el hilo del relato, no corresponde en rigor al narrador" (Tacca, 1985, p. 67). Esto parece oponerse a lo que nos cuenta la narradora de *El camino de Santiago* sobre su viaje a Londres del que después admite ser falso, pero la narradora no le miente al lector ya que al momento que lo cuenta es porque ella lo percibe como real, pero será después, una vez que el "daño ya esté hecho" que admitirá que ella nunca realizó ese viaje. Esto podemos compararlo con *El animal sobre la piedra*, Irma contará cómo se convierte en animal, lo cual sabemos es imposible, y la total indiferencia a su cambio de quienes la rodean lo confirma. Sin embargo, Irma no miente, ya que, como causa la Teriantropía, el enfermo (la narradora en este caso) está completamente convencida de que su cambio es real, por lo tanto, no le miente al lector: "la voz del narrador constituye la única realidad del relato" (Tacca, 1985, p. 69).

El relato en primera persona "obliga a un ángulo de visión preciso, a una perspectiva constante a una información limitada" (Tacca, 1985, p. 86), la narración en primera persona con un narrador *equisciente*[3] tiene como ventaja que el relato resulta más espontaneo, natural, menos forzado, pero su desventaja es la limitación de la información. Esto último podría pasar a ser una ventaja en la narración de las tres novelas analizadas, ya que el narrador protagonista está limitado a contarnos todo desde su perspectiva; por lo tanto, sus cambios físicos, las voces en su cabeza o el extraño mundo en que habitan se transmite al lector como algo real y no se ve afectado por la visión que puedan tener los demás personajes. Es decir, en el caso de un narrador omnisciente podríamos ver la manera en que los demás personajes ven al protagonista que es una visión muy distinta a la que el protagonista tiene de sí.

> El narrador en primera persona está en la situación más ambigua pues es uno de los personajes y participa en el hecho relatado, pero a la vez es otro personaje, de estatuto

[3] Es aquel en el que el narrador posee la misma información que sus personajes.

> distinto, que cuenta la historia, es decir, que participa en el hecho discursivo y que aporta un criterio, un punto de vista que proviene del sujeto de la enunciación. (Beristáin, 1982, p. 112)

En las narraciones de primera persona se presenta un caso interesante, el hecho de que no siempre se asume el *acto de escritura*, es decir, las narraciones en primera persona, a diferencia de las de tercera o narrador omnisciente, nos orillan a preguntarnos como pasó el relato al libro, "La narración del que cuenta, ¿es de primera mano? [...] proviene de la suya propia" (Beristáin, 1982, p. 114). En algunos casos la respuesta será afirmativa o se podrá suponer, como es el caso de las novelas que trabajamos; *El animal sobre la piedra* nos habla de que sus cambios le impiden escribir, y también hay momentos en el que aclara que es su compañero quien escribe por ella: «Le presté mi libreta para que escribiera cómo fue que le dije mi nombre» (Tarazona, 2008, p. 78), mientras que en la novela de Boullosa, la narradora llega a utilizar la frase: "Se preguntará el lector por qué no escapamos" (1987, p. 15), por su parte en *El camino de Santiago* la protagonista nos narra: "Santiago accede a contribuir con lo que se pueda entender [...]. Observa, entiende, afirma, entonces puedo narrar. No soporta que mis dedos escriban algo que no comprende. Teme ser juzgado duramente" (Kullick, 2003, p. 8).

Esta clase de fragmentos fueron cultivados por los románticos "anticiparon un agudo, ingenioso, auténtico recurso de realismo" (Tacca, 1985, p. 117), Tacca nos dice también que "Entre el acto de escritura y el libro hay una relación directa, que el narrador pone en evidencia" (p. 118), podemos ejemplificar esto con la novela de Tarazona: "Le conté mi testimonio y dije que un día le daría esta libreta" (Tarazona, 2008, p. 163).

El narrador y el autor, aun cuando está escrito en primera persona, no se tratan de la misma persona:

> la voz del narrador constituye la única realidad del relato. Es el eje de la novela [...] sin el narrador no hay novela. Conviene, pues abandonar la idea, tan repetida en Forster, de que el creador y el narrador son una y la misma persona. Un leve esfuerzo de abstracción permite distinguir entre *autor* y *narrador* —aunque la figura del primero asome muchas veces

> por encima del hombro del segundo—. El narrador no tiene una *personalidad*, sino una misión, tal vez nada más que una función: *contar.* (Tacca, 1985, p. 69)

Beristáin, por su parte, nos aclara que: "cuando escribo "yo" en una narración, el pronombre instaura en el texto a un personaje que es, en la ficción, su referente, y que cumple el papel de narrador" (Beristáin, 1982, p. 109), el autor se encuentra más allá del personaje, diferente al ser real, en este caso a las autoras. Aun así:

> La primera persona puede ser un personaje narrador, puede ser sucesivamente varios personajes de diversa importancia [...] puede ser un "él" (*alter ego* del narrador). El lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor apropiarse la lengua entera designándolo como "yo". (Beristáin, 1982, p. 112)

En cualquier narrador siempre se puede hacer un juego con el tiempo y permitirse otros cambios:

> El narrador en cualquiera de las personas puede modificar el orden de la historia y tener una perspectiva amplia y adelantarse a los hechos (el tipo de anacronía llamada "prolepsis" o anticipación por Genette), o evocar el pasado (analepsis), y puede carecer de todo horizonte, no saber casi nada sino lo que tiene en cada momento delante. Además, el narrador puede dirigirse al lector, puede referirse al relato. (Beristáin, 1982, pp.112-113)

Es principalmente el juego con el tiempo lo que podemos ver en las tres novelas; en *Mejor desaparece,* la obra parece tener una narración cronológica, sin embargo, hace saltos en el tiempo que no terminan de quedar claros. Por ejemplo, la novela inicia en su niñez y va avanzando hasta llegar al momento en que son adultas, pero en uno de los capítulos finales, "La fiesta", la narradora es una de las hermanas, pero se refieren a ella como "linda niña", por lo que podemos creer que se trata de alguien joven, pero si tomamos en cuenta el orden cronológico que se ha dado durante el texto, en este punto todas las hermanas ya son adultas.

Es en *El camino de Santiago* y en *El animal sobre la piedra* que las narradoras se permiten hacer más juegos con el tiempo, en la novela de Laurent queda claro en qué momento la protagonista está hablando del pasado y del presente, pero no lo hace con algún orden, por su parte la narración de la novela de Tarazona además de no mostrar algún orden al momento de hablar en pasado y presente, la manera en que la protagonista se expresa complica saber en qué momento está hablando del presente y cuando del pasado.

Estas novelas exigen cierto tipo de lector:

> Entre el *autor* y el *lector* (siempre virtual) se sitúa el *narrador* y su *destinatario* (el lector ideal). Estos dos absolutamente dóciles y silenciosos, nunca se exhiben, cada cual obediente a su misión*: contar, enterarse*. Si el silencio se quiebra, y aparecen, dejan de ser lo que son y adquieren otra entidad. (Tacca, 1985, p. 67)

El lector no solo está leyendo una novela, sino que también está descubriendo las confidencias de las protagonistas, está leyendo sus textos por lo que no se espera una interacción con ellos, las palabras viajan en una sola dirección, del narrador al lector, nunca, al contrario. "El autor comunica al virtual lector, a través del narrador, un conjunto de valores" (Beristáin, 1982, p. 109).

Otro recurso que se utiliza en las novelas, en unas más que en otras, es el monólogo interior, este se caracteriza:

> primero, por tratarse de un descenso en la conciencia que se realiza sin intención de análisis u ordenamiento racional, es decir, que reproduce fielmente su devenir (en lo que tiene de espontáneo, irracional y caótico), conservando todos sus elementos en un mismo nivel; segundo —y fundamentalmente—, porque su verdadera realidad está dada en el plano de la expresión mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con los caracteres peculiares que el análisis introspectivo (causalidad, simplicidad, claridad) habían consagrado en el monólogo o soliloquio tradicional. (Tacca, 1985, p. 100)

El monólogo se utiliza menos en *El camino de Santiago* debido a que Santiago y Mina son voces que se encuentran en la cabeza de la

protagonista y por lo tanto existen menos oportunidades a que ella se encuentre (por decirlo de alguna manera) totalmente sola.

El monólogo interior cuenta con dos funciones diferentes: "Por un lado exploración de la conciencia, captación de su devenir; por otro, imagen del mundo, reflejo de la realidad en la conciencia" (Tacca, 1985, p. 102). Estos monólogos como tales son más notables en la novela de Tarazona, la protagonista nos muestra el estado de su mente a través de ellos, pero los utiliza en gran medida para describir su transformación:

> Respiro de otra manera. Mi caja torácica no se hincha como antes y ese movimiento ha cambiado de ritmo. La garganta me palpita, al igual que la lengua, los pálpitos van acompasados con el aire que me entra al cuerpo. (Tarazona, 2008, p. 65)

Mientras que en la novela de Boullosa los monólogos están más centrados en la mentalidad de las protagonistas y la extrañeza de un mundo que resulta inconcebible:

> ¿Quién pegaría esos letreros en las paredes de la casa? ¿Alguno de nosotros? No puedo creerlo. ¿Papá? Me parece absurdo; no creo que tuviera tiempo para hacerlo *"Adoremos la cruz, hacía arriba y a los lados"*. ¿A quién podría interesarle decir eso? Era el colmo, así nos humillaban hasta un punto que nosotros no hubiéramos imaginado. Alguien, un malicioso, se burla de nosotros con pleno conocimiento de causa. (Boullosa, 1987, p. 31)

La importancia del narrador en sí no es lo que cuenta, sino cómo lo cuenta (Tacca, 1985). Beristáin nos dice que la narración en primera persona "permite al narrador una mayor intimidad con sus personajes pero, por otra parte, también permite que el personaje invada al narrador y le imponga su lógica y su discurso, y a la inversa, es decir, que ambos se contaminen" (1982, p. 112).

Como hemos visto, este es uno de los puntos centrales en la narración de las tres novelas analizadas, la manera en la que las protagonistas perciben el mundo se le transmite al lector a través de sus propias palabras. Por lo tanto, es necesario que sus palabras transmi-

tan la locura que sabemos habita en las protagonistas, lo que, como podemos ver, es algo que las tres novelas logran: en *Mejor desaparece* lo encontramos con la narración de la destrucción de la familia y la corrupción de la casa; en *El camino de Santiago* con las voces que habitan en la cabeza de la protagonista y tienen lugar en la narración como personaje y en *El animal sobre la piedra* con los cambios físicos que se dan en la protagonista.

Referencias

Beristáin, H. (1982). *Análisis del relato literario. Teoría y práctica.* México: Universidad Autónoma de México.

Boullosa, C. (1987). *Mejor desaparece*. México: Océano.

Cadena, A. (Septiembre de 1998). Medio siglo y los sesenta. *Revista Casa del Tiempo*. Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma Metropolitana. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html

Forero, G. (2011). La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización. *Acta literaria*, *núm. 42*. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php, el 13 de mayo de 2015.

Hoppenot, E. (2002). Maurice Blanchot y la escritura fragmentaria. El tiempo de la ausencia de tiempo. *Espinosa, núm. 2* citado en http://perso.wanadoo.es/juangregorio/invitados/Hoppenot/hop1.htm el 10 de mayo de 2015.

Laurent K., P. (2003). *El camino de Santiago*. México: Era.

López P., E. (2001). El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro. *El Cuento en Red. El cuento hispanoamericano visto desde Europa*, 4.

Pimentel, L. (2002). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.

Tacca, O. (1985). *Las voces de la novela*. España: Cóndor.

Tarazona, D. (2008). *El animal sobre la piedra*. México: Almadía.

Zavala, L. (2002). El cuento mexicano en el siglo XX. *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, año 1, semana 37, septiembre 2010. J. Mendoza y A. Calderón (Eds.). Puebla, México. Recuperado de http://circulodepoesia.com/nueva/2010/09/el-cuento-mexicano-en-el-siglo-xx-por-lauro- zavala/

Zavala, L. (2006). *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad vida cotidiana y escritura.* México: Universidad Autónoma de Morelos.

La novela *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli: un estudio comparativo con su traducción al inglés

Xiuhtlaltzin Montes León
José Manuel González Freire

El presente capítulo se deriva de la tesis de maestría titulada *Factores que influyen en la recepción de la traducción al inglés de la novela "Los ingrávidos" de Valeria Luiselli* de la Mtra. Xiuhtlaltzin Montes León y dirigida por los doctores José Manuel González Freire y Gloria Vergara Mendoza de la maestría en Estudios Literarios Mexicanos[1]. Dicha tesis se enfoca en el estudio comparado de ambas versiones de la novela (en inglés y en español) con respecto a su recepción dentro de ambos sistemas culturales. La novela ha gozado de tan buena recepción por parte del público angloparlante, como del hispanoparlante.

Las estrategias empleadas para realizar dicho estudio se dividen en tres partes principales que componen los capítulos de la investigación. En primer lugar se realiza el análisis de las obras por separado (considerando que la versión en cada uno de los idiomas es una obra original). Para este análisis es necesario recurrir a las intertextualidades de acuerdo a Gerard Genette en su teoría de la transtextualidad para localizar dentro de la obra los componentes pertenecientes al

[1] Obteniendo el grado de Maestra, el 15 de octubre de 2018. Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Generación 2014-2016.

horizonte de expectativas del lector implícito. A su vez, los conceptos de horizonte de expectativas y el de lector implícito son tomados de las teorías de la recepción de Jauss. En segunda instancia se recurre al análisis traductológico para detectar los cambios realizados en la traducción de la obra (sea el motivo por el cual se haya realizado dichos cambios) y la manera en la que estos influyen en la recepción de la obra. Finalmente se realiza un análisis comparado de ambas versiones dentro del polisistema literario siguiendo la teoría de Itamar Even-Zohar.

De esta manera, la presente investigación busca abonar a las teorías de la literatura comparada, la recepción, los estudios traductológicos y a la crítica de *Los ingrávidos* y *Faces in the Crowd*.

Biografía de Valeria Luiselli

Valeria Luiselli, nació el 16 de agosto de 1983 en ciudad de México. Es hija del diplomático Cassio Luiselli Fernández, quien fue el primer embajador mexicano en Sudáfrica. Durante su infancia conoció a Nelson Mandela. Un año después de nacer dejó México con su familia. En menos de dos décadas vivió en Estados Unidos, Costa Rica, Corea del Sur y Sudáfrica. Sin embargo, nunca se olvidó de México.

Luiselli recibió su primera educación en colegios militares donde se hablaba inglés. Durante la etapa más temprana de su vida, el castellano fue un asunto privado: solo lo hablaba en casa, con sus padres y sus dos hermanas. Ni siquiera con su primer novio se comunicaba en español. Cuando volvió a México, a los 14 años de edad, Valeria comenzó a sentirse atormentada por su voz. En aquella época se volvió consciente del acento que permea su español "un poco raro y extraterritorial" y se sintió incapaz de lidiar con los albures con que sus compañeros la torturaban en el patio de la escuela. Empezó a hablar español en su vida intelectual y pública cuando se fue a vivir a la India, en 1999, con dieciséis años de edad, y conoció a un grupo de estudiantes latinoamericanos. Comenzó a utilizarlo para pensar, para hablar de libros y temas políticos, de cosas que iban más allá de las sobremesas de su familia. En ese país Valeria no solo se reconcilió con la oralidad, sino con la palabra escrita. Ahí leyó a Juan Rulfo, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez, y volvió a preocuparle su relación con México. Ella dice que es del equipo de la UNAM, los

Pumas y muy chilanga gracias a esos años, aunque decidió reescribir *Pretoria* en inglés sudafricano, la lengua de los recuerdos de su niñez (Hernández, 2011, p. 172).

En 2008 se estableció en la ciudad de Nueva York para estudiar un doctorado en literatura comparativa en la Universidad de Columbia. Está casada con el escritor mexicano Álvaro Enrigue. Ella vive en una casa de libros. Su marido es el escritor que ganó el Premio Herralde de Novela en 2013 por *Muerte súbita*. Su hijastro de 17 años pasa sus días tirado en el piso devorando lecturas de sol a sol. Su hija, Maya, no se va a dormir a menos que ella o Álvaro le lean una historia. Valeria dedica la mañana al cumplimiento de compromisos editoriales y académicos, pero consagra sus noches a la literatura en el espacio que comparte con su esposo: un desván que la pareja utiliza como estudio, cuarto de huéspedes y rincón de lectura para sus hijos. "Ella cuenta que no le molesta trabajar en el mismo lugar que su marido. Somos muy respetuosos del espacio y el silencio del otro. Cuando Álvaro no está, siento que falta algo. Es como si faltara música. El estudio es un espacio de soledad que compartimos". Álvaro cierra los ojos y sonríe cuando habla de Valeria. Dice que le angustia estar casado con una mente tan brillante, que se siente una persona poco sofisticada porque ella, además de ser filósofa, escribe novelas (Hernández, 2011, p. 175).

En *Papeles falsos* (2010), su primer libro, una antología de ensayo,- dice que desde niña aceptó su mexicanidad "como muchos aceptan el cristianismo, el islam o la papilla". Quizá por eso a los seis años, cuando residía en Centroamérica, quiso regresar cavando un túnel desde el jardín de su casa. Y luego a los doce, durante un concierto que Luciano Pavarotti ofreció en Pretoria, se plantó frente a Nelson Mandela para preguntarle si se acordaba de ella, la mexicana que unos meses antes había estado en su casa, y también si ya había leído *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco. Madiba la miró con esos ojos grises "que se parecían un poco a los de los recién nacidos" y le respondió que no, que todavía no (Hernández, 2011, p. 175).

Valeria Luseilli llegó a decir en una entrevista, que *la única crisis de identidad nacional que ha sufrido fue culpa de una palmera*. Todo inició cuando su padre decidió realizar un curioso homenaje: darle a

un trío de árboles los nombres de sus hijas. Un domingo de verano, el ex-embajador de México en Sudáfrica convenció a Valeria y a sus hermanas de visitar los cocoteros que había donado para una plazoleta rodeada de autos en la frontera de las avenidas Altavista y Periférico, en el sur de la ciudad de México. La anécdota hubiera concluido como un gesto enternecedor, si no hubiera sido porque sobre el triángulo de pasto que Valeria tenía ante sus ojos no había tres, sino dos palmeras. La suya ya no estaba y eso, pensó ella, solo podía significar una cosa: que compartiría el destino de su pequeño árbol y tampoco lograría echar raíces en México (Hernández, 2011, p. 173).

Su estancia en la Ciudad de México ha sido intermitente, pero en los tres libros que ha publicado está la esencia del país que extravió a su palmera. *La historia de mis dientes* (2014), es una especie de México descompuesto en elementos dentro de una gran vitrina. Hay un cuaderno Scribe de raya ancha. Están José Vasconcelos y Salvador Novo. El Hospital General La Raza. El metro Balderas. La colonia Portales. Un boleto ciudad de México-Acapulco a bordo de un camión Estrella de Oro. Un párroco que promete recompensas espirituales a quien salve a su iglesia de la catástrofe económica y las calles de Ecatepec. (Hernández, 2011, p. 173).

Antes de sentarse a escribir su nueva obra, *La historia de mis dientes*, Valeria empezó a redactar una novela que bautizó con el nombre de la ciudad donde su padre trabajó como embajador y donde un chofer llamado Sam Bomba le enseñó a entonar el himno nacional sudafricano. Pero al cabo de un tiempo abandonó el proyecto. Algo faltaba en los primeros borradores de *Pretoria*. Lo descubrió cuando una traductora trasladó una primera versión del texto al inglés: la novela se sentía ajena al mundo que retrataba -su infancia en el sur de África- porque la había escrito en español (Hernández, 2011, p. 174).

En resumen podríamos destacar sus escritos en español y en inglés, el libro de ensayo *Papeles Falsos* (2010), la novela *Los ingrávidos* (2011), *Historia de mis dientes* (2014), su última obra que empezó a escribir en el año 2014, trata del viaje en carretera de una familia por Estados Unidos, *Los niños perdidos* (2016). Colabora en varios en periódicos y revistas de todo el mundo como: *Letras Libres, The New York Times, McSweeneys, Granta* y *Dazed & Confused* (Hernández, 2011, p. 174).

Escribe una columna mensual en *El País*, donde podemos encontrar los siguientes artículos: "Estampa de una niña que se chupa el dedo" (10/01/2016), "El regreso de la melancolía" (25/12/2015), "Crónicas marcianas" (8/12/2015), "Manifiesto contra las cosas pequeñas" (17/11/2015), "Angry Birds" (27/10/2015), "Breve estudio sobre la risa" (6/10/2015), "Recreaciones" (15/09/2015), "A un ladrón de bicicletas" (24/08/2015), "Postal desde Oklahoma" (4/08/2015), "¿Qué pasa con los niños?" (14/07/2015), "Terapia" (23/06/2015), "Sobre la fotografía instantánea" (2/06/2015), "Nuestros dientes" (11/05/2015), "Contra la correspondencia" (21/04/2015), "Se regalan textos, informes aquí" (31/03/2015), "Marcus Garvey Park: una estampa" (10/3/2015), "La religión del cine" (17/02/2015), "Sobre la banalidad de los domingos" (27/01/2015), "La tregua incierta" (6/01/2015), "Ayotzinapa" (16/12/2014), "Bibliomanías" (25/11/2014), "Le Corbusier y la ciudad catastrófica" (4/11/2014), "Huecos" (14/10/2014), "Humo" (23/09/2014), "Apacherías" (2/09/2014), "Terrenos comunes" (5/08/2014), "Conversaciones alentadoras" (15/07/2014), "Leyendas funcionales" (24/06/2014), "La vida en un autobús" (3/06/2014), "Dreamers" (13/05/2014), "Teoría del pelo" (15/04/2014), "Novena avenida" (25/03/2014), "El año del caballo" (18/02/2014) y "El coleccionista de huellas" (21/01/2014).

En 2018, recibió el Premio American Book Award por su obra *Los niños perdidos (Lost Children Archive)* convirtiéndose en la segunda autora mexicana en recibir este galardón.

En la voz de Valeria Luiselli no existe la prisa, todo fluye con tranquilidad y paciencia. Cuando uno está frente a su delgadísima figura, se siente como si ella le estuviera confesando un secreto. Su conversación está al borde del susurro y resulta casi imposible imaginarla gritar. En las entrevistas que le han hecho, desvía la mirada, sin maquillaje como buscando anécdotas en su memoria. Mueve las manos como si quisiera dibujar en el aire. Sonríe como si acabara de recordar una travesura.

Los ingrávidos y Faces in The Crowd como elementos independientes

La literatura de Valeria Luiselli invita al estudio comparativo. Partiendo de su formación bilingüe y multinacional, la autora refleja una comprensión del mundo desde su bagaje cultural fragmentado en busca de raíces. No como única en su tipo, sino como vocera de esta nueva generación que tiene al resto del mundo a una conexión a internet de distancia. Las nuevas generaciones cuya identidad no parte solamente de la tierra en que nacieron o del suelo que pisan, sino de todas esas culturas con las que entran en contacto en su día a día. Esta nueva generación fragmentada que se difumina poco a poco dentro de una sociedad globalizada. Luiselli escribe de lo que ve y de lo que vive, de sus percepciones políticas y desde sus fantasmas literarios gracias a su formación en el área de letras, pero igualmente escribe desde sus andares por todas las partes del mundo en las que vivió y que ahora son parte de su bagaje cultural. Todas estas cualidades en conjunto hacen posible el diálogo entre sus obras literarias, las de sus influencias y sus contextos.

Cuando hablamos de literatura comparada es indispensable definir el concepto ¿Nos referimos al campo de estudio que acuña préstamos, adaptaciones o imitaciones internacionales? ¿Es una teoría crítica? ¿Un método de estudio? Para fines del estudio realizado en *Los ingrávidos* se le considera un método que se sirve de distintas teorías literarias. Sin embargo, uno de los enfoques más importantes al principio de esta es definir la utilidad de dicho estudio. En su introducción en *Compendio de literatura comparada*, Pierre Brunel explica que la literatura comparada ha tenido distintas aplicaciones desde su vaga concepción a principios del siglo XIX, y la redefine como "una disciplina que trata de ampliar el horizonte nacional y de confrontar a las literaturas". En el sentido estricto, la literatura se vuelve un proceso continuo que ocurre en varios niveles. No se trata solamente de algo que se hace en una investigación, sino que esta puede ocurrir de manera inconsciente e inevitable, aunque no se le llame así. En el caso de Valeria Luiselli, la confrontación de las literaturas ocurre dentro de las páginas de sus relatos y ensayos.

Al escribir *Los ingrávidos,* Valeria Luiselli configura su narrativa desde los diálogos ficticios entre los escritores que forman parte de su bagaje cultural: en español desde Juan Rulfo hasta Julio Cortázar; en inglés desde Emily Dickinson hasta Louis Zukofsky, pasando por mucho más que se perciben entre líneas o se vuelven personajes. Crea desde su experiencia como mexicana joven en Nueva York, así como una vez lo fue Gilberto Owen en la década de los 20 del siglo XX, y varios más de los escritores que la inspiran, idealizando a los personajes principales de la novela desde un paralelismo que nace del acto comparatista. Por un lado, una joven ama de casa escribe sus recuerdos de la juventud como traductora en un Nueva York, por el otro un Gilberto Owen en el umbral del final de su vida, intenta escribir sus recuerdos en la misma ciudad en una época diferente. A pesar de haber habitado los mismos espacios en tiempos diferentes, eventualmente ambos personajes interactúan desde sus fantasmas que trascienden tiempo y espacio. El punto de comparación se crea en los espacios en los que habitan y en los intereses que estos manifiestan. La joven mujer de la historia era traductora en su juventud, así como el joven Owen lo fue, ambos tomaban las mismas líneas del metro, caminaban por las mismas calles y terminan por escribir sus memorias.

La comparativa es inevitable en la mente de la escritora también, por medio de su novela, ella intenta crear un eje que condensa sus pensamientos fragmentados. Hace una interpretación muy personal de Gilberto Owen, Federico García Lorca y Louis Zukofsky, tres escritores que vivieron alrededor de la misma época en Nueva York y quienes guardan en común mucho más que eso, pues perteneció cada uno a cierto grupo de escritores, poetas o intelectuales de su país de origen: Owen a los Contemporáneas, García Lorca a la generación del 27 y Zukofsky al grupo de los objetivistas (del inglés *objectivists*). Por medio de la narrativa fragmentada, dialogan y crean una amistad que solo puede existir dentro de esta ficción y el ojo crítico de la autora. Cuando el personaje de Z (aludiendo a Zukofsky) crea su concepto de poesía objetivista, luego este es interpretado al español por Gilberto Owen y finalmente sirve como fuente de inspiración para un nuevo poema de Federico García Lorca, el texto trasciende y amplía sus horizontes. Este proceso precisamente es el que más se asemeja

al trabajo de la traductora Christina McSweeney al crear *Faces in the Crowd*, la versión en inglés de la obra, y es este proceso el que sirve como base para delimitar a la obra original y a su traducción como dos textos distintos.

La trascendencia del texto antes mencionada es lo que Gerard Genette denomina transtextualidad. Para Genette, las obras interactúan entre ellas de maneras distintas (Genette, 1989). Por medio del concepto de transtextualidad, el teórico desdobla cinco tipos de transtextualidad: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad, y architextualidad (pp. 9-16). De las anteriores mencionadas la cuarta, hipertextualidad, es la que apoya la noción de que la traducción es, en efecto, un producto independiente de la obra original.

De acuerdo a Genette, la hipertextualidad sucede cuando un texto evoca a otro texto sin referenciarlo o citarlo, aún así el segundo, o hipertexto, está condicionado a la existencia del primero también llamado hipotexto. En otras palabras, es una derivación que ocurre por medio de una "transformación" que puede ser reflejada de diversas maneras, principalmente la imitación (Genette, 1989, pp.14-16). Por supuesto que esta imitación es más comúnmente una obra original que tiene una gran influencia de una anterior como el *Ulysses* (1922) de James Joyce y su relación con la *Odisea* de Homero. No obstante, al escribir una versión en otro idioma de una obra escrita dentro de ciertos parámetros culturales, el traductor (que a su vez también es escritor), además del cambio de código, se ve forzado a hacer adaptaciones, modificaciones e incluso reescribir partes del mismo para responder a las necesidades de los nuevos lectores que responden a otro horizonte, y por tanto, a otra visión de mundo. El producto final, por tanto, ha seguido un proceso creativo igualmente complejo que la creación de la obra original. En otras palabras, una traducción cumple con los elementos de un hipotexto tanto como *Ulysses* lo hace con la *Odisea*.

Debido a su configuración y a las distintas interpretaciones que se le puede dar al texto desde su versión original, *Los ingrávidos* puede más facilmente insertarse dentro de un contexto cultural distinto al hispanohablante. Su temática llena de espacios vacíos como bien dice Luiselli: "Una novela compacta, porosa. Como el corazón de un bebé" (2011, p. 37). Crea situaciones que dan pie a un sinfín

de interpretaciones. Esta descripción es compatible, de cierto modo, con la visión de Wolfgang Iser y su concepto de "indeterminación" y de "espacios vacíos" que son estudiados de manera más extensa en *El acto de leer*. Según el teórico "La realidad de los textos es siempre constituida por ellos y, por lo tanto, una reacción a la realidad" (Iser, 1976, p. 136), esto entra en conflicto con las vivencias del lector y creará una "indeterminación" que el lector intentará "normalizar" durante la lectura. Este acto de normalización es lo que Iser compara con llenar los "espacios vacíos" dejados por el escritor.

Finalmente, la obra se expande poco a poco, busca sus lectores y sus voces en diferentes idiomas por medio de sus traducciones en sus varias lenguas y hasta adaptaciones al teatro. Consecuentemente, cada vez que la obra es interpretada y adaptada dentro de otra cultura o formato, esta es reescrita. Los espacios vacíos son llenados por sus reescritores y esto les sirve como base para configurar una nueva versión que es tan suya como lo es de la escritora original. Consecuentemente, es importante mencionar que este concepto es el que mejor se acerca a la noción de traducción literaria reflejado en la filosofía de Valeria Luiselli y Chrsitina MacSweeney, tal como explica Fuentesberain (2016):

> Más que traducciones son nuevas versiones: una vez que Luiselli recibe el manuscrito en inglés, lo edita y refina. Quien compare las ediciones en español y en inglés de sus novelas notará que los personajes suelen volverse más complejos y que en las versiones en inglés aparecen nuevos párrafos, nuevos referentes, nuevas capas narrativas, incluso hasta nuevos capítulos. (p. 86)

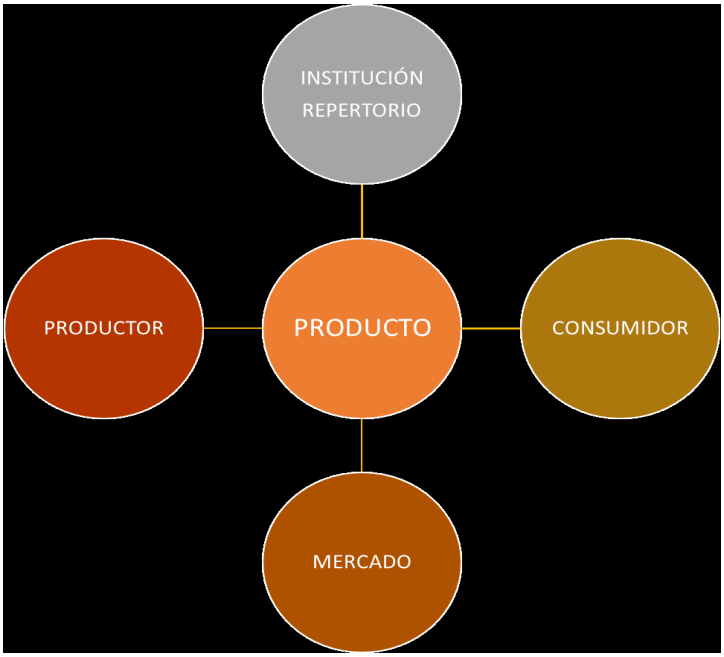
De esta forma podemos entender que una traducción no puede ser, ni debería pretender ser, exactamente igual a la obra original. Consecuentemente entendemos que *Faces in the Crowd* es más bien un hipertexto que se deriva de su hipotexto: *Los ingrávidos*. Igualmente comprendemos que la transformación del texto original sigue siendo una imitación adaptada para el nuevo contexto al que se inserta.

La Teoría de los polisistemas

Una manera de identificar las cualidades similares entre dos o más obras literarias es mediante el análisis de estas desde su contexto y la comparación de cada uno de sus puntos en común. Esto es lo que el comparatista Pierre Brunel (1994) explica como distintos niveles de "dependencia" entre obras literarias. Para esto, el mismo autor acepta que las obras a comparar, además de independientes la una de la otra, también podrían consistir en: traducciones, adaptaciones, vulgarizaciones, entre otras. En el caso específico de las traducciones, y tomando en cuenta que "toda traducción implica un grado de manipulación del texto original" (Hermans, 1985, p. 11 trad.), estos nos ayudan a identificar las divergencias entre el hipertexto y el hipotexto, ya sea de manera explícita o bien aquellas generadas por la incompatibilidad de contextos en los que ambas obras se adscriben. Este es un punto en común entre los estudios literarios y los traductológicos que apunta directamente a los estudios descriptivos que ya se llevan a cabo dentro de la traductología.

Los niveles de dependencia entre dos obras literarias son innumerables: las influencias de los autores, el contexto, la temática, las estrategias narrativas, por nombrar algunas. Debido a esto es necesario un aparato crítico que pueda abarcar un gran número de variables y factores. Itamar Even-Zohar, al crear su teoría de los Polisistemas (1990), tenía en mente una estructuración de las corrientes literarias que lograra ilustrar la relación que las obras tenían con su escritor y su contexto; ya que, como menciona el mismo autor, en su ensayo titulado "Teoría de las Polisistemas", "La teoría de los polisistemas proporciona hipótesis menos simplistas y reduccionistas que otras ante la complicada cuestión de cómo se correlaciona la literatura con la lengua, la sociedad, la economía, la política, la ideología, etc." (1995, p. 32), señala que la teoría de los Polisistemas también sirve como una herramienta para investigar el porqué del comportamiento de los traductores y el éxito en la recepción de algunas.

Una mejor manera de entender la teoría de los Polisistemas es través de su diagrama que es una adaptación del comunicativo de Roman Jakobson (1958) y que explica la relación que existe entre los componentes de un sistema literario:



Fuente: Montes León, 2018. Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar, 1999 adaptado de Jakobson

En el presente diagrama, si tomamos los conceptos básicos de Jakobson, se puede simplificar y decir que el *Productor* es el escritor, el *Producto* es la obra literaria, y el *Consumidor* es el lector. Por otro lado, los agregados son el *Mercado* que en este caso podríamos identificar como es el sistema en el que sucede la compra-venta de las obras literarias, de acuerdo a la oferta y la demanda de su contexto social, el *Repertorio* sería la combinación entre gramática y léxico (es decir, el equivalente al *código* en el *diagrama* de Jakobson) así como todos los factores culturales que se relacionan con la lengua y la *Institución* es el agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural, y que puede tener sus bases en distintos intereses.

Una vez identificados los componentes del polisistema, el estudio se vuelve más sistematizado. Sin embargo, también es rele-

vante señalar que este no es un sistema estático e independiente de cualquier influencia externa como señalarían los formalistas rusos en sus teorías de las que Even-Zohar tomó inspiración. De hecho, la gran contribución de la teoría de los Polisistemas recae en su planteamiento de un *mega-sistema* dinámico que consiste en una red de subsistemas aplicables en distintos contextos sociales. Es decir, cada contexto social (por ejemplo, la literatura mexicana o la literatura estadounidense) cuenta con su propio sistema literario que puede ser subdividido en pequeños sistemas específicos y al mismo tiempo son parte de un sistema mayor que, se teoriza, describiría la tendencia mundial del sistema literario. Esto, sin dejar de lado el hecho de que por grandes, pequeños o subdivididos que sean estos sistemas, se interrelacionan e influencian. Tal como menciona Hermans "El punto de la idea de los sistemas es que nos invita a pensar en términos de funciones, conexiones e interrelaciones. La contextualización de cada fenómeno es la clave" (2009, p. 33 trad. Montes León 2019). Finalmente debemos señalar que esta contextualización de la que habla Hermans tiene una relación muy estrecha con la cultura y la manera, como ya mencionábamos previamente, en que estas culturas se mezclan e interrelacionan.

Dentro de su teoría, Even-Zohar también dota a los sistemas de un núcleo que consiste en las obras dominantes. Dichas obras aquellas que son validadas por las instituciones conservadoras (por decirlo en términos de Bordieau, las que mantienen el poder), sin embargo, además del núcleo, los sistemas también cuentan con actividades periféricas o secundarias que tienen la particularidad de ser una desviación de dicha tendencia o repertorio (Even-Zohar, 1999 citado en Santos, pp. 23-52). La manera en que este sistema lingüístico responde a los dictámenes de las instituciones se puede comprender de mejor manera con la teoría del *habitus* de Bourdieu (1979), quien defiende la hipótesis que señala que los modelos puestos en funcionamiento por un individuo o grupo de individuos no son esquemas universales o genéticos, sino más bien "esquemas condicionados por disposiciones adquiridas mediante la experiencia, esto es, varían en el tiempo y el espacio" (Even-Zohar, 1999, p. 38).

Comprendiendo lo anterior, podemos concluir que la validación de los productos en un mercado, dependerá directamente de las instituciones en el poder y sus intereses. Es así, pues, que la canonización de las obras literarias responderá siempre a una reafirmación de una estructura que los mantenga en el poder. Mientras que aquellas de corte revolucionario serán denominadas como secundarias o periféricas. Con relación a este tema, es importante tomar en cuenta el *estatus quo* de una obra literaria dentro del canon de su cultura originaria y el que mantiene dentro de la cultura para la que esta se ha traducido.

Igualmente es importante señalar que la traducción, por muy imperfecta que esta pudiera ser o haber sido, también contribuye en gran medida a la formación de otras literaturas. Nadie podría negar, por ejemplo, la gran contribución que hicieron los *Contemporáneos* a la Literatura Mexicana. Y esto no habría sido posible de no ser por su enorme enfoque en la literatura internacional, a las traducciones y a las influencias extranjeras de la época.

La teoría de los Polisistemas tiene cabida dentro de la literatura comparada en la medida en que sistematiza la manera en que se relacionen los niveles de dependencia entre las obras. Por medio de esta teoría se puede definir el estatus de las obras en relación a su núcleo y, por lo tanto, su estatus en el *habitus* o el repertorio para así poder hacer una evaluación más pertinente de la recepción de las obras literarias. También se puede analizar ambas obras como independientes y encontrar sus similitudes y diferencias para así definir (o teorizar) con respecto a la razón por la que estos cambios son realizados ¿Responden estos cambios al contexto? ¿Responden a las necesidades del mercado? ¿Intenta respetar el texto original o toma en cuenta al lector del nuevo contexto?

La recepción: *Los ingrávidos y Faces in the Crowd* frente a sus consumidores

Habiendo demostrado anteriormente que *Faces in the Crowd* es un hipertexto, podemos deslindarla de su hipotexto *Los ingrávidos* al colocarla dentro del polisistema literario. Sin embargo, antes de hacer esto debemos abordar nuevamente el tema de la recepción para el

presente estudio. Como ya se había dicho antes, esta investigación no pretende hacer un estudio de mercado, por lo que considerará la recepción desde el concepto del lector implícito que vive en el texto a través de sus espacios en blanco que solo el lector puede llenar (Iser, 1987). Sabemos también que estos espacios en blanco pueden ser llenados de acuerdo con el horizonte de expectativas de quienes entran en contacto con ella. Pero sin ir hasta el grado de decir que cada cabeza es un mundo, podemos tomar tres tipos de perfiles de partida en el receptor, también llamado consumidor o lector: el receptor hispanohablante, el receptor angloparlante, y el receptor bilingüe.

Consideramos que el lector hispanohablante es el que entra en contacto con la obra original, y que este interactúa con los espacios en blanco sembrados directamente por Valeria Luiselli. El receptor angloparlante, por otro lado, es aquel que llega a la obra a través del hipotexto creado por Christina McSweeney, quien rescató lo más posible los espacios sembrados por la autora, pero que también tuvo la libertad para insertar algunos de su propia interpretación, ya sea para hacer la obra al gusto del nuevo lector, o para su mejor entendimiento. Esta última característica es la que posiblemente crea el principal punto de convergencia. Luiselli escribe desde la experiencia de mundo sin nacionalidad. Rescata nociones que para el lector hispanohablante, especialmente el mexicano, le habla de un contacto con el exterior. Efectivamente, rescata autores mexicanos, pero no aquellos con los que más se familiariza, sino aquellos que no forman parte del núcleo en el sistema literario mexicano. Y al único autor mexicano de mayor prestigio, solo se le percibe simbólicamente y de manera referencial. Esta ciudad de fantasmas, como Comala, podría ser emulada por el lector hispano (o no) solo si ha leído Pedro Páramo.

La historia es diferente para *Faces in the Crowd*. El lector angloparlante encuentra en ella a Emily Dickinson, una de las poetisas más significativas de la literatura estadounidense, equiparable con la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz. Se encuentra con Nueva York, una de sus ciudades más emblemáticas. Que, si bien *Los ingrávidos* presenta a la ciudad de México, lo hace desde una casa de la que la autora jamás sale, en cambio en Nueva York vivimos sus calles, sus edificios y hasta sus cementerios. También incluye autores olvidados por la crítica angloparlante como Pound o Zukofsky, quizá en

esto equivalentes a Gilberto Owen. Estos espacios indefinidos serían completados de diferente manera por el público estadounidenses al encontrarlos más cercanos a su horizonte de expectativas.

Otro factor que puede generar una apertura, o no, en la recepción de una obra literaria, es su posición en el polisistema. En el caso de *Los ingrávidos*, se trata de una obra que, por el momento, pertenece a la periferia debido a su estructura y temática que poco tiene el común con las obras actualmente preferidas por la crítica y los consumidores hispanohablantes. Su estructura experimental y sus referencias extranjeras le han ganado a la escritora el adjetivo *expat* (de expatriada). Además, la casa editora que la publica en español, Sexto Piso, no es una casa editorial de renombre. Esta falta de difusión es lo que da a sus consumidores potenciales un prejuicio antes de acercarse a la obra. De tal manera, los espacios en blanco se leen como "pretenciosos", tal cual califican varias críticas informales en diversos sitios de la red, que para muchos lectores potenciales se vuelve el primer acercamiento a la obra.

Con respecto a los elementos originales de *Faces in the Crowd*, no debemos olvidar que el traductor trabaja en función del lector, tanto o más que el mismo escritor. Si bien Luiselli dialoga con el lector a través de sus transtextualidades, McSweeney es un poco más flexible que la autora al permitirse explicar estas referencias. En otras palabras, podemos decir que McSweeney acerca un poco más el texto al lector sin terminar de explicarlo del todo, mientras que Luiselli prefiere dejar los espacios totalmente libres a la interpretación del lector. Esto crea un efecto distinto en el lector de cada una de las versiones.

La traducción se mueve entre el explicar de una manera un poco más clara y el respetar las indeterminaciones de la autora. Claro que la traducción al inglés tiene también otra ventaja que se refleja en la familiaridad del lector con las intertextualidades de procedencia anglosajona. Para el lector angloparlante, el acercamiento y la fusión de horizontes es menos compleja porque ya tiene dentro de su cosmovisión las herramientas para hacerlo. Y en lo que respecta a sus transtextualidades extranjeras, que para ellos es la presencia de las influencias hispanohablantes, llenar este espacio se vuelve más sencillo al comprender que se trata de una obra extranjera en traducción. Lo que viene a ser lo mismo, *Faces in the Crowd* es una obra extranjera per-

teneciente a la periferia, pero no de la misma manera en la que lo hace *Los ingrávidos*. La traducción ofrece una alternativa fresca a las obras del núcleo angloparlante. Acerca de una manera amigable al realismo mágico y la estructura experimental por medio de transtextualidades. Por decirlo de una manera metafórica, tiende un puente entre las dos culturas y los dos sistemas literarios a los que se adscribe. Provisionalmente acercándose más a la recepción angloparlante que a la hispanohablante.

Por último, es importante mencionar el caso especial de los receptores bilingües, que, si bien no han sido el tema central del presente trabajo de investigación, es inevitable mencionarlos ya que son una realidad cada vez más común, y pertenecen a una misma comunidad que la escritora y la traductora. Al tener contacto con la obra desde el umbral, los consumidores bilingües bien podrían interactuar con las indeterminaciones que se crearon a partir de intertextualidades tanto hispanas con anglosajonas sin importar cuál de las dos versiones lean. No quiere decir necesariamente que comprenderán en su totalidad la intencionalidad de la autora (¿es acaso esto posible?), pero es innegable que el efecto sería distinto al poder tener una visión más cercana a los dos contextos en los que se desarrolla la historia, y particularmente a las situaciones donde se hace mención de traducciones que genera situaciones chuscas al comprender ambos idiomas.

En el siguiente extracto, Gilberto Owen funge como traductor entre Z y Federico García Lorca. Owen y García Lorca habían decidido ganar dinero a expensas de los poemas de Z. En un trato secreto entre estos dos habían decidido que Owen traduciría los versos y que García Lorca los recitaría en espacios públicos con su acento andaluz porque, según él todo rimaba en *andalú*. Así que habían citado al poeta para escuchar otro verso de su poema *A*:

> Esta vez, [Z] nos explicó que en el fragmento le interesaba poner a hablar a los objetos. Le traduje a Federico:
>
> Que aquí van a hablar los objetos.
> ¿Cómo que hablan los objetos?
> Federico is asking how come do things speak.
> Z nos miró a los dos y nos dijo, con absoluta solemnidad: I'm trying to make the table eat Grass, although I can't

> make it eat grass. Le dije a Federico: Que te calles y te sientes en el pasto. (Luiselli, 2011, pp. 107-108)

A diferencia de su hipotexto, *Faces in the Crowd* evita lo más posible el uso de frases completas en español. Mientras la obra original exige a un lector más culto, el hipertexto se acerca de manera más amigable. La misma escena antes mencionada se explica totalmente en inglés en la versión de McSweeney:

> […] This time he [Z] explained that in the extract he was trying to make objects speak. I explained to Federico:
>
> He says, here, objects are going to speak.
>
> How can objects speak?
>
> Federico is asking how come do things speak.
>
> Z gave us a slightly paternal look and said, with absolute solemnity: I'm trying to make the table eat grass, although I can't make it eat grass.
>
> What? Asked Federico.
>
> He says shut up and sit down on the grass. (Luiselli, 2012, p. loc. 1342)

Las habilidades como traductor del Gilberto Owen de Luiselli, dejan mucho que desear. De hecho, se deja entrever que a veces no entiende lo que escucha, pero igual lo interpreta de acuerdo con su lógica. Como bien dice el personaje "Lo bueno era que Z no entendía español, y Federico fingía entenderme a mí, así que no había modo que yo quedara como un idiota" (Luiselli, 2011, p. 108).

Conclusión

La presente investigación partió de la búsqueda de los motivos por los que una obra traducida tiene una diferente recepción en su traducción al inglés. Para lograrlo, y haciendo uso de la teoría de Itamar Even-Zohar, encaminamos el estudio de manera comparada dentro de un polisistema literario. De esta manera concluimos que la obra, para ser estudiada correctamente, debía ser fijada dentro de dos sistemas literarios: el hispano hablante y el angloparlante. Para esto se identificaron las partes del sistema: productor, producto, consumidor, mercado, institución y repertorios. De los últimos tres, que representan el contexto en el que se insertan las obras, revisamos el concepto de los repertorios de la cultura mexicana y la estadounidense, y lo desdoblamos al hacer un análisis de sus lenguas y literaturas. De las referencias literarias como repertorios, desprendimos que estas podían ser las herramientas con las que el lector interpretaría el mundo de la obra, por lo que era pertinente hablar de los contenidos en el producto desde sus repertorios transtextuales, es decir, la manera en la que esta dialogaba con los repertorios de cultura existentes.

Debido a que los repertorios de cultura eran dos distintos, se desprendió la primera hipótesis que sugería a la traducción como un texto independiente, y el cual guardaba similitudes en esencia, mas no en forma, con la obra original. Esto nos llevó a estudiar al productor y al producto en el segundo capítulo. Al primero principalmente desde la perspectiva de Hans Gadamer y su concepto de horizontes para así poder definir y fijar la literatura de Valeria Luiselli, al segundo desde el concepto de transtextualidad de Gerard Genette. Fue gracias a las teorías de Genette que por fin pudimos dar nombre a la obra original como *hipotexto*, y a la traducción como *hipertexto*, al comprender que un hipertexto es la reescritura de una obra. Esta teoría también fue de utilidad como herramienta para localizar los elementos de la obra que existían desde su transtextualidad y la manera en que estos creaban "espacios de indeterminación", de acuerdo con la teoría de "los espacios vacíos" de Wolfgang Iser, que daban lugar al "lector implícito".

Una gran parte de esta investigación se centró en estudiar la relación entre el producto y su consumidor/receptor, considerando que la traductora Christina McSweeney, es un tipo de receptor con

un set de herramientas y habilidades específicas para comprehender y transformar la obra en un hipertexto que pueda insertarse a otro sistema literario. La primera parte del capítulo se centró en describir las herramientas del traductor para realizar esta transformación, la segunda analiza los fenómenos de transformación y los recursos empleados principalmente por McSweeney en el proceso de escritura de *Faces in the Crowd*. Este proceso nos llevó a comprobar la primera teoría de investigación al evidenciar que *Faces in the Crowd* cumplía con los elementos de un hipertexto. La traducción, en efecto, era una reescritura de la obra original que utilizaba elementos distintos de su predecesora para poder ser insertada en su nuevo contexto.

Lo anterior también desprendió la comprobación de una segunda teoría al enfrentar comparativamente a *Los ingrávidos* con *Faces in the Crowd* dentro del polisistema. Ambas obras interactuaban de manera distinta con sus lectores implícitos al tener distintos espacios de indeterminación que a su vez eran potencialmente llenados de manera distinta debido al bagaje cultural de sus lectores. Es así que *Faces in the Crowd* se vuelve una obra mucho más amigable con su lector, mientras que *Los ingrávidos* es un poco más exigente con el suyo al precisarle incluso un cierto grado de bilingüismo. Igualmente se puede observar que los repertorios en la obra son potencialmente más familiares para la cultura angloparlante que para la hispanohablante tomando como base su intertextualidad con autores como Emily Dickinson, Louis Zukofsky y Ezra Pound que son poetas medulares de la cultura anglosajona, enfrentados a Gilberto Owen, Federico García Lorca y Juan Rulfo, que si bien son conocidos y aclamados por la crítica hispanohablante, debe reconocerse que Owen no es el más estudiado de Los contemporáneos, y que de Rulfo solo entendemos esta referencia si compartimos la noción de que *Los ingrávidos* en un hipertexto de Pedro Páramo al volver a narrarnos una historia de fantasmas que no saben que son fantasmas.

De la literatura de Valeria Luiselli podemos concluir que no se trata de la creación de una expatriada, sino más bien el fruto de la sociedad post moderna que se encuentra cada vez más interconectada. Producto de la noción de una falta de identidad nacional única, cada vez más común en las generaciones más jóvenes, Luiselli escribe desde la línea difuminada que intenta poner una frontera entre dos

culturas. Para lo que las generaciones anteriores buscan dividir con un muro de ladrillo, Luiselli crea fantasmas que pueden atravesarlo. Sus lectores, como ella, se mueven con su contexto, aprenden de él y lo suman a su repertorio. Difícilmente se puede hablar ahora de las identidades nacionales cuando estas tienen la tendencia a mezclarse cada vez más a través de su cultura, su literatura y sus películas. Con el incremento del bilingüismo tenemos cada vez más a lectores que lo mismo referencian a Shakespeare que a Cervantes, a J.K Rowling que, a Isabel Allende, y justo en medio, junto con otros escritores traductores del umbral, se encuentra Valeria Luiselli contribuyendo a tender los puentes que acerquen nuestras culturas y entendimientos cada vez más.

A partir de aquí solo queda teorizar con respecto a las preguntas que le literatura comparada podría seguir contestando con respecto a la comparación de las traducciones. Empezar por la noción de que una traducción es un hipertexto, contribuye a disminuir esta falsa pretensión de que una comunidad comprenda lo mismo que otra al entrar en contacto con el mismo producto. Como consecuencia también se podría teorizar que entre más espacios indeterminados tenga la obra literaria, más amigable para su traducción será. Por otro lado, entre más libre sea el traductor con respecto al hipertexto que crea (tal como McSweeney lo fue con respecto a la creación de *Faces in the Crowd*), mejor será su recepción y colocación dentro del nuevo polisistema al que pretende insertarse.

Referencias

Brunel, P. (1994). *Compendio de literatura comparada*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Even-Zohar, I. (1990). *Polysystem Theory* [Teoría de los Polisistemas] Poetics Today. 11 (Traducción Ricardo Bermúdez Otero) (pp. 9-26).

(1999). Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas. En M. Iglesias Santos (Ed.), *Teoría de los Polisistemas* (pp. 23-52). Madrid: Arco.

(1999). Planificación de la cultura y mercado. En M. Iglesias Santos (Ed.), *Teoría de los Polisistemas* (pp. 71-96). Madrid: Arco.

(2008). La Fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia. En A. Sanz Cabrerizo (Ed.), *Interculturas / Transliteraturas* (Trad. Monserrat Martínez (pp. 217-226). Madrid: Arco Libros.

Fuentesberain, Ú. (2016). Valeria Luiselli: escribir desde el umbral. *Gatopardo, núm. 172.* Recuperado de https://gatopardo.com/revista/no-172-junio-2016/valeria-luiselli-perfil/

Gadamer, H. (1989). *The Craft of the Translation*. Chicago: Chicago University Press.

(2003). *Verdad y Método.* 1. Salamanca: Sígueme.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos.* Madrid: Taurus.

Hermans, T. (1995). Translation as institution. *Translation as intercultural communication*. (pp. 3-20). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Hernández, M. T. (2011). "La voz entre la multitud", en *Esquire*, n.68, 173-175. Recuperado de: https://mthernandezr.files.wordpress.com/2014/05/featvalerialuiselli.pdf

Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético* (Trad. J.A. Gimbernat). Madrid: Taurus.

Jakobson, R. (1980). Metalanguage as a Linguistic Problem. *The Framework of Language* (81-92). Ann Arbor: Michigan Studies in the Humanities.

Jauss, H. (1975). El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En Mayoral, J. A. (Coord.), *Estética de la recepción* (pp. 59-86).

Luiselli, V. (2011). *Los ingrávidos*. México: Sexto Piso.

(2012). *Faces in the Crowd*. (Trad. C. MacSweeney). New York: Granta publications.

Montes L., X. y González F., J. M. (2016). Literatura comparada, traducción y recepción: una aplicación a la novela *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli. *100Cs Ciencia Aplicada y Tecnología*, 2 (2) 20-39.

Montes L., X. (2018). *Factores que influyen en la recepción de la traducción al inglés de la novela "Los ingrávidos" de Valeria Luiselli* (Tesis maestría). Colima: Universidad de Colima.

Fernando Vallejo:
de la imagen a la palabra

Miguel Ardila
Alejandro Lámbarry

El objetivo de este artículo es evaluar la obra cinematográfica de Fernando Vallejo y su influencia en las posteriores creaciones literarias de este escritor. No fue la suya una vocación temprana por la escritura, ya que de niño quería consagrarse a la música, el arte que considera supremo. Desde muy joven le había apasionado la lectura de los autores clásicos; había aprendido latín en el colegio de sacerdotes salesianos en que cursó la primaria y los dos primeros años del bachillerato —quizá la única enseñanza adquirida allí que aprecie—, y luego, por iniciativa propia, francés, italiano e inglés[1]. Ya de niño había leído con arrobamiento las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje*

[1] La Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina fue fundada en 1952 gracias a un convenio celebrado entre la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura –UNESCO– y el gobierno de Colombia. Es una de las experiencias que se proyectaron como modelo de bibliotecas para poblaciones de escasos recursos en África, India y América Latina. En ciudades como Nueva Delhi (India) y Enugu (Nigeria), durante la década de los cincuenta, la UNESCO también impulsó el proyecto de bibliotecas piloto. La de Medellín fue la tercera de estas experiencias. La primera sede de la biblioteca, en la avenida La Playa, en el centro de Medellín, muy cerca de la casa de los Vallejo, abrió sus puertas al público el 25 de octubre de 1954, esto es, un día después de que Vallejo cumpliera catorce años y se convirtiera en uno de sus más asiduos visitantes.

bogotano, de Rufino José Cuervo, "un libro que Colombia amó y que decidió mi vida"[2].

Cuando se graduó de bachiller –único título académico que ha obtenido– no sabía qué carrera estudiaría, prueba de ello es que cursó un semestre de Derecho en su natal Medellín, luego dos semestres de Filosofía y Letras en dos universidades distintas de Bogotá. Influenciado por el entorno cultural y por el auge que suscitaba el cine a comienzos de los años sesenta en Colombia, creyó que se consagraría a él. Viajó a Roma a estudiar Dirección de Cine en el Centro Experimental de Cinematografía, pero tras haber cursado un año, de dos que duraba la carrera, la abandonó. Su espíritu rebelde e iconoclasta ya no soportaba más imposiciones académicas. No volvió a inscribirse en ninguna institución educativa y en adelante su intenso afán de aprender se satisfizo de manera autodidacta. Regresó a Colombia con el propósito de dedicarse al cine.

El trabajo cinematográfico de Vallejo comenzó con la realización del cortometraje *Un hombre y un pueblo*, un documental sobre el líder popular Jorge Eliécer Gaitán, quien en uno de sus emotivos discursos, en Bogotá en 1947, dijo una frase que se convertiría en lema: "Yo no soy un hombre, soy un pueblo". Fernando escribió el texto del documental, su hermano Darío financió la producción[3], aunque su hermano Aníbal[4] dice que los cortometrajes se financiaron con el sobreprecio que puso el estado colombiano para estimular el cine. Fue sonorizado en Roquin Films por Carlos (un ingeniero de sonido empírico, cuyo apellido Vallejo ha olvidado)[5]. Este documental contiene tomas aéreas de Bogotá.

El cineasta y crítico cinematográfico colombiano Carlos Álvarez Núñez, en un artículo que inicialmente publicó en *Cine al día*, sitúa en el año 1968 el nacimiento de la industria del cine en Colombia. Dos películas de los años sesenta rescata de la mediocridad creativa, debida a que los directores estaban más interesados en recrear el paisaje colombiano que en contar una historia que abordara una situación o un problema auténtico: el largometraje *Pasado el meridiano*,

[2] *El cuervo blanco* (p. 47).
[3] *Años de indulgencia* (pp. 98, 101).
[4] En entrevista en Medellín el 22 de junio de 2017.
[5] *Años de indulgencia* (pp. 97-98).

dirigido por el español José María Arzuaga, y el documental *Camilo Torres Restrepo*, sobre el cura guerrillero, dirigido por Diego León Giraldo. Y anota que tuvieron que pasar veinte años, para que alguien se atreviese a llevar a la pantalla un suceso trágico en la vida nacional: el documental de Fernando Vallejo sobre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, perpetrado el 9 de abril de 1948.

Vallejo trabajó en el Icodes como documentalista y allí dirigió su segundo cortometraje *Una vía hacia el desarrollo* (1969). Este es un documental de 20 minutos de duración, filmado en 16 mm, en blanco y negro. La fotografía estuvo a cargo de Gilberto Abreo; el montaje, de Tulio Jaramillo[6]; y el sonido, de Carlos Arenas. Fue financiado por un filántropo holandés[7]. El tema es la pobreza de los tugurios en Bogotá: "voy por estos barrios sin agua, sin luz, sin alcantarillas, filmando con excitación rabiosa lo que encuentro: niños barrigones, viejos borrachines, perros sarnosos, charcos con moscas, putas preñadas, gallinas, basura, cerdos. Y para acabar de ajustar, para rematar, en la estación del ferrocarril campesinos llegando a la ciudad"[8]. El documental de Luis Ospina sobre Fernando Vallejo, *La desazón suprema*, muestra durante unos segundos la secuencia de apertura de *Una vía hacia el desarrollo*: se aprecia un tren de vapor a través de un paraje de la sabana de Bogotá que llega a una estación en la que deambulan unas vacas y en la que hay unos campesinos vestidos con el atuendo típico de esa región (ruana y sombrero) a la espera de su llegada. Fue filmada en blanco y negro, en 16 mm. Eso es lo único que se preserva porque Vallejo le regaló la película a Ospina, pero este la extravió y en la actualidad está desaparecida.

Muchos años después, ya con una obra literaria consolidada, llamaría a la década y media en que se dedicó a la realización de películas documentales y argumentales "los años vacíos"[9]. Aunque él

[6] Vallejo se refiere con admiración y respeto a este editor en *Años de indulgencia* (pp. 113-114), en *Entre fantasmas* (p. 54) y con simpatía a otros compañeros de trabajo del Icodes, entre ellos el laboratorista Francisco Tabares en *El don de la vida* (p. 26).

[7] *Años de indulgencia* (p. 116).

[8] *Años de indulgencia* (pp. 108-109).

[9] En *Entre fantasmas* (p. 54).

considera el cine "un embeleco"[10] del siglo xx y ha desdeñado sus propias películas –que fueron censuradas en Colombia y por lo tanto allí pasaron inadvertidas–, los guiones merecen una lectura atenta porque su escritura muestra un trabajo elaborado en el que se puede observar cómo Vallejo era ya un escritor en ciernes.

Vallejo llegó a México en febrero de 1971, sin duda impulsado por el "Nuevo Cine Mexicano". Según sostiene Fabián de la Cruz[11], "el cine de la década del setenta marcó una nueva etapa en la historia de la industria fílmica nacional, pues propició el surgimiento de muchos directores jóvenes que, en años anteriores, habían tenido cerradas las puertas del sector" (p. 14). En esta década se produjeron 823 películas. Gracias al gobierno de Luis Echeverría (1970-1976) el cine tuvo grandes incentivos. En septiembre de 1970, el hermano del presidente y también actor Rodolfo Echeverría (Rodolfo Landa) fue nombrado director general del Banco Nacional Cinematográfico y recibió un presupuesto especial de mil millones de pesos para el manejo del cine y otros medios masivos de comunicación, que reestructuraron la industria fílmica. El Banco Nacional Cinematográfico se conformó como el organismo que dio crédito y rigió en lo económico todas las producciones cinematográficas.

Entre los logros alcanzados por Rodolfo Echeverría "destaca el ingreso, a la industria fílmica, de un número considerable de jóvenes cineastas; la reducción de cintas censuradas por su temática; así como la producción de una serie de obras innovadoras en los argumentos llevados al cine, con una marcada intervención estatal en la producción, distribución y exhibición de películas" (p. 11). Lo anterior permitió que el Banco Nacional Cinematográfico recibiera una inversión cuantiosa para modernizar en su totalidad el aparato técnico y administrativo del cine nacional y que se crearan tres compañías productoras cinematográficas que eran propiedad del Estado: Conacine (1974), Conacite I (1975) y Conacite II (1975), encargadas de producir ese "Nuevo Cine Mexicano".

[10] "¡Ay, dizque el séptimo arte! ¡Qué pobreza de lenguaje la de ese embeleco que está durando más de la cuenta!" (*El don de la vida*, p. 67) También dirá lo mismo de la gramática: "Las *Notas* de Cuervo son espléndidas. La que sí no es espléndida es la gramática en sí que es una falsa ciencia. Como la astrología, la teología, la metafísica, el psicoanálisis, la alquimia… ¡El tiempo que perdí en mi infancia y en mi juventud con ese embeleco!" (*El cuervo blanco*, p. 67).

[11] Fabián de la Cruz Polanco, *Cine mexicano del 70: La década prodigiosa*. México D. F., Editorial Samsara, 2015.

En ese panorama aparece Vallejo, sin duda atraído por la posibilidad de realizar sus sueños de entonces. Todo parece indicar que México le ofrecía lo que le había negado Colombia: financiar y distribuir sus películas. Desde entonces se radicó en la Ciudad de México. Vallejo dice que "Diez años largos, de antesalas mendigándoles a la burocracia oficial mexicana, que controlaba el cine, me costó filmar mi primera película"[12]. En realidad no fueron diez años sino poco menos de siete, pues su primer largometraje, *Crónica roja*, se filmó a partir del 22 de diciembre de 1977 y hasta febrero de 1978. Luego filmó *En la tormenta* (1980) y por último *Barrio de campeones* (1981). Los tres largometrajes que hizo son poco conocidos, entre otras razones porque el director mismo cree que no valen la pena. No obstante, al lector de sus novelas probablemente le interesaría verlos porque en estos ya están planteados algunos de los temas y personajes que pocos años después empezará a tratar en sus primeras novelas.

Crónica roja "es la historia de todos los días de Colombia, es una historia de ladroncitos, de atracadores, de secuestradores, de narcotraficantes, de delincuentes"[13]. Es, en realidad, una película de acción, suspenso y violencia. Fue producida por Conacite II y galardonada el 18 de octubre de 1979 con el Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, en su vigésima segunda entrega, a la mejor ópera prima y a la mejor ambientación. El título del guion fue *Vía cerrada* (1977) –título de sentido contrario a su segundo cortometraje, *Una vía hacia el desarrollo* (1969)–. El argumento y la dirección fueron obra de Vallejo. El elenco de intérpretes estaba formado por Mario Saavedra García, Gerardo Vigil, Carlos Cardan, Guillermo Orea, Víctor Alcocer, Leonor Llausás, Roberto Cañedo, René Cardona, Jorge Fegán y Enrique Pontón. Si bien algunos de ellos no pertenecían al estrellato del cine mexicano, sí eran reconocidos por su talento. Un sobrino de su pareja sentimental, el escenógrafo David Antón, Gerardo José McDonald Antón, hizo el pequeño papel de un muchacho compañero en el reformatorio donde había sido internado el coprotagonista. *Crónica roja* también fue nominada al premio Diosa de Plata para el mejor guion original que otorgan los Periodistas Cinematográficos de México (PECIME). Asimismo los protagonistas, el bogotano Mario Saa-

[12] *Entre fantasmas*, 28.
[13] Afirmaciones de Fernando Vallejo en *La desazón suprema* (19'45").

vedra García y el mexicano Gerardo Vigil, quienes tenían catorce años y veinticinco años respectivamente, obtuvieron el Diosa de Plata en la categoría mejor revelación masculina.

La película tiene una duración de 91 minutos. Fue filmada en Xalapa (Veracruz), en algunos lugares de la colonia Santa María la Ribera en Ciudad de México, en las lagunas de Zempoala (Morelos) y en el trayecto que recorre el tren de Ciudad de México a Cuautla. La película ambienta territorios, idiosincrasias, costumbres e iconografías colombianas, imita el lenguaje de los colombianos (como el hablarse de usted todos los personajes, incluso siendo familiares); sin embargo, los personajes usan algunas expresiones mexicanas. Los nombres de los barrios y pueblos son colombianos. Los personajes, su edad y los nombres de los barrios están indicados en el guion, pero algunos de ellos cambiaron en la película. El guion está escrito a máquina y llama la atención que a pesar de que Vallejo se precia de ser un gramático consumado se le pasaron algunos gazapos.

Crónica roja narra la historia de un joven de veintidós años de edad detenido por contrabando que asesina a los dos celadores de la Aduana (de veinticinco y cincuenta años de edad) que lo custodian. A partir de ese hecho, se muestra la vida agitada de este delincuente que huye de la justicia para que sus actos no sean juzgados y condenados. En su fuga involucra a su hermano menor, de quince años de edad, que se guía por su ejemplo y se convierte en su cómplice. La familia es pobre y disfuncional pero decente. Sus padres, su hermano y su hermana de diez años (la menor de los tres), creen que es inocente del delito que le imputan y por eso lo amparan. La película alcanza su desenlace como resultado de una espiral de delitos que de forma inexorable conduce a la muerte a los personajes.

En un comienzo podríamos pensar que el protagonista está inspirado en Billy the Kid o en el relato "El asesino desinteresado Bill Harrigan", de Borges, pero el que conoce un poco la historia colombiana lo asociará más con alguno de sus legendarios bandoleros, y, en el caso particular de su muerte, con Efraín González[14], cuya historia

[14] Efraín González (1933-1965) fue un famoso bandolero adscrito al partido conservador. El 9 de junio de 1965, informes de inteligencia localizaron al bandolero en una vivienda en el barrio San José, al sur de Bogotá. El operativo final quedó inicialmente al mando de un capitán del Ejército y se dispuso una tropa de doscientos soldados de la Brigada de Institutos Militares

Vallejo sin duda conocía, al igual que la de otros afamados forajidos de la época: Teófilo Rojas Varón alias "Chispas"[15] y Jacinto Cruz Usma alias "Sangrenegra"[16], pues ellos evocan a dos de los protagonistas de *En la tormenta*. No obstante, la historia de *Crónica roja* no hace alusión al bandolerismo sino a delincuentes juveniles, cuyos crímenes son menos sanguinarios y por lo tanto menos espeluznantes, pero conmueven de igual manera al espectador.

En realidad, *Crónica roja* está basada en la vida del delincuente Víctor Hugo Barragán Gaitán, un joven de veintidós años acusado de contrabando, que fue detenido sin orden judicial en La Caro, población situada a 30 km al norte de Bogotá, y llevado preso provisionalmente a la vieja casona de la Aduana Interior de Bogotá, donde en confusos hechos esa misma noche mató a tiros a los dos vigilantes que lo custodiaban y escapó. Por la amplia difusión periodística que tuvo la historia en su momento, Barragán pudo ser localizado y llevado detenido para su juicio. Al final de su primera audiencia, en septiembre de 1955, el inculpado consiguió que los dos guardianes que lo escoltaban lo llevaran a su casa a visitar a su familia antes de trasladarlo a la cárcel, allí los invitó a comer y beber, y mientras tanto se hizo con un revólver que tenía escondido en un mueble. Luego, ya en camino, los convenció de parar un momento en una cantina a tomar una última copa, allí hirió a uno de los dos guardianes y huyó con su hermano menor, Héctor Manuel, de catorce años, que los acompañaba. Días después, la policía los localizó en una tienda y se desencadenó un tiroteo que terminó en la rendición de Víctor Hugo y su traslado a la Cárcel Modelo de Bogotá. El 13 de marzo de 1957, Víctor Hugo protagonizó una espectacular y sangrienta fuga, tras matar al guardián emprendió la huida con su hermano en un vehículo robado pocos días antes, en el que los esperaban seis cómplices. Uno

para darle captura. Cuando se vio acorralado, se atrincheró en la casa disparando desde distintos flancos para hacer creer a los soldados que con él había muchos pistoleros. Opuso una resistencia feroz en la que murieron cuatro militares y un agente de inteligencia y catorce uniformados más quedaron heridos tras cuatro horas y media de combate antes de caer abatido. (Steiner, Claudia. "Un bandolero para el recuerdo: Efraín González también conocido como 'El siete colores'". *Antípoda, Revista de Antropología y Arqueología*. Universidad de Los Andes, n.º 2, enero-junio de 2006, páginas 229-252).

[15] Rovira, Tolima, 1930 - Calarcá, Quindío, 22 de enero de 1963.

[16] Santa Isabel, Tolima, 1 de julio de 1932 - El Cairo, Valle del Cauca, 26 de abril de 1964.

de los delincuentes murió en el automóvil, víctima de los disparos de los guardianes de la cárcel. El caso alcanzó gran notoriedad en los medios, que mitificaron a los prófugos. Finalmente, la Policía Militar (que ya había intervenido en el caso, por pedido de la Policía Nacional) los localizó en una casa situada al sur de Bogotá y en un fuerte operativo rodeó las casas circundantes, desalojó a sus habitantes y por medio de altavoces advirtió a los fugitivos que se entregaran so pena de abrir fuego. En vista de que opusieron resistencia, hubo una balacera de más de doscientos disparos hasta que los delincuentes cayeron abatidos. En marzo, abril y comienzos de mayo de 1957[17], cuando Vallejo tenía catorce años, pudo haber oído por la radio, como solía hacerlo su abuela, las noticias sensacionalistas de la fuga de los hermanos Barragán o haber leído la crónica en el periódico *Intermedio*[18]. Esa historia debió de haberlo impresionado, mucho pues veinte años después fue el tema de su ópera prima.

Según el crítico Juan Carlos Vargas Maldonado, "Vallejo logra en esta película una crónica realista sin amarillismo ni sensiblería a pesar del visible énfasis de las acciones violentas y la abundancia de disparos, cuchilladas, sangre y muertos". Aprecia también el trabajo de ambientación, resaltando que se hace verosímil que la historia sucede en Colombia. Sin embargo, opina que los actores se desempeñan con poca calidad y que la realización de Vallejo es "poco inspirada y demasiado extática a veces" (p. 147). Hay además secuencias que a su juicio rompen, de manera discordante, con el tono realista y el ritmo de la película. Un aspecto en el que Vargas hace mucho énfasis es en las similitudes de esta película con *Los olvidados* (1950) de Buñuel, sugiriendo que Vallejo estaría rindiéndole homenaje. Entre otras similitudes, Vargas señala que la subtrama de reclusión de Carlos Mario evoca a Pedro, el personaje de Alfonso Mejía en la cinta de Buñuel; Saavedra viste como Mejía y también le atormenta un sueño, aunque sin edipismo. Fuera o no así, la temática de los jóvenes marginados y su relación con la violencia es una de las constantes de su obra cine-

[17] Téngase en cuenta que por entonces el principal medio de difusión de noticias era la radio, ya que la televisión, que empezó a emitir en 1954, apenas funcionaba.

[18] Intermedio fue un periódico colombiano que circuló en reemplazo del diario El Tiempo, al ser éste clausurado durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, en la madrugada del 3 al 4 de agosto de 1955. Empezó a circular el 21 de febrero de 1956 y circuló por última vez el 7 de junio de 1957, en su edición 458.

matográfica, que aparecerá tanto en su siguiente película como en la que realizará con Barbet Schroeder.

En su segundo largometraje, *En la tormenta*, Vallejo aborda el tema de la violencia campesina partidista de los años cincuenta en Colombia, época conocida con el nombre de la Violencia. En palabras del narrador de la novela *El don de la vida*:

> Ellos [los campesinos] llevaron a cabo la Violencia, la que se dejaron azuzar en sus podridas almas por los políticos, y no digo sembrar porque desde siempre la traían: los caseríos incendiados, los campos devastados, los ríos ensangrentados, los cuerpos decapitado [...] Liberales y conservadores bajándose a machetazos, en los idílicos campos de esta cristiana Arcadia, con cristiano amor, las cabezas. ¿Y todo por qué, para qué, a causa de qué? A causa de nada, para nada, por unos ideales ajenos retóricos, de relumbrón, que ni entendían, inventados por unos políticos rapaces en busca de la presidencia. Y pongo Violencia con mayúscula no por mayusculitis, de la que no padezco, sino porque así han bautizado nuestros historiadores a un período de la historia de Colombia: la Violencia. (p. 111)

Vallejo escribió el guion en 1979. En el prefacio, con el subtítulo de *El bajel en la tormenta*, explica el tema y el título de la película: "La tormenta es una contienda política entre campesinos, divididos sin saber cómo ni por qué en conservadores y liberales, y enfrentados en una guerra a muerte no declarada". *En la tormenta* fue galardonada por "Mejor ambientación" con el Premio Ariel de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas en su vigésima tercera entrega en 1981. Protagonizada por actores mexicanos, también obtuvo un premio al "Mejor actor" que se entregó por el papel de don Berardo Echeverri a Carlos Riquelme, el cual ya había recibido en 1958 el premio a la "Mejor coactuación" masculina por *La dulce enemiga* y en 1955 el premio a "Mejor actor de cuadro" por *El joven Juárez*.

El argumento de la película es un viaje de dos aldeanos amigos que pertenecen a los dos partidos políticos antagónicos y en esa época enemigos a muerte. Van en un autobús de escalera por una carretera principal que lleva de un pueblo no identificado cercano a Cajamarca, en el departamento del Tolima, a Calarcá, en el Quindío. En esta carretera se encuentra un tramo de montaña famoso por la pendiente

tan empinada de su cuesta: el alto de La Línea. Subir a La Línea ya es una proeza y mucho más aún en los años cincuenta porque en esa época esa región fue una de las más azotadas por el bandolerismo.

Vallejo quiso hacer la película en Colombia, sin embargo, encontró numerosos obstáculos y decidió rodarla en México con actores mexicanos y recreando los paisajes colombianos. En *Entre fantasmas* Vallejo cuenta de forma minuciosa las vicisitudes de la filmación en Veracruz. Para la ambientación de la película se hicieron construir caseríos, "caseticas" colombianas, fondas, camiones de escalera (autobuses típicos de los pueblos colombianos, también llamados "chivas"), se sembraron cafetales e incluso, para recrear los torrentosos ríos colombianos, se hizo "mover" con mayor velocidad de flujo el río Papaloapan, que no avanzaba: arrastrados por un cable tirado de una lancha, haciendo surcos en el agua como si se moviera el río, se ambientaron los cadáveres de conservadores y liberales decapitados bajando por el río Cauca y con los zopilotes encima sacándoles los intestinos.

Para hacer estas dos primeras películas, estando Vallejo en Ciudad de México y su hermano Darío en Medellín, intercambiaron correspondencia durante meses. Primero eran cartas y luego fotografías que Darío tomaba con una pequeña cámara Minolta en los pueblos de Antioquia (por ejemplo, de camiones de escalera) para ambientar las películas. Así, Fernando podría mandar hacer uno similar en México. El número telefónico del letrero en el lateral del camión de escalera (llamado *El Llanero Solitario*, nombre alusivo a una serie de televisión infantil estadounidense) que aparece en la película *En la tormenta* es el de la casa de la familia Vallejo en el barrio Boston; la mujer del mayordomo que en la película va en el camión de escalera con un niño en brazos era en la vida real la mujer del mayordomo de la finca "La Esperanza", situada en el municipio de San Carlos, de propiedad del padre de los Vallejo; el nombre del perrito, *Capitán*, se tomó del de uno que en la realidad existió y que perteneció a la abuela materna; la señora que en la película aconseja a otra comprar velas donde los conservadores porque "los liberales son de muy mala clase" era la tía abuela Toñita Pizano (en la vida real ella manejaba un asilo de ancianos y hacía ese tipo de labor social en La Estrella, pueblo cercano a Medellín). El boticario y muchos otros personajes también eran reales.

En la tormenta presenta una serie de circunstancias y paralelismos para mostrar que los actos cometidos por los bandoleros de cualquiera de las dos facciones en que están inscritos se repiten indefinidamente. Por eso dos de las escenas más importantes muestran las dos caras de la misma moneda: el asalto, el saqueo y la quema de una aldea liberal en una noche se repite –en cuanto a la situación, la caracterización de los personajes y los sucesos– a la que pasa años después cuando los bandoleros liberales asaltan al autobús en el alto de La Línea, matan a los pasajeros conservadores, queman y arrojan el autobús por el precipicio. Los nombres de los personajes, su ignorancia, las sanguinarias matanzas que cometen, la barbarie, se repiten para indicar que la violencia parece no tener fin. En realidad, la filiación política se ha convertido solo en un pretexto para asaltar, despojar y violar a los habitantes, con la salvedad de que los que pertenecen al mismo partido del bando salvan su vida a cambio de entregar sus pertenencias, mientras que sobre los del partido contrario pesa una condena a muerte.

Durante la Violencia, los asaltos a los autobuses sucedían a plena luz del día, ya que a nadie se le ocurriría viajar de noche por el peligro que ello implicaba. Pero la mayoría de los objetivos de los asaltos eran los poblados y las fincas, a las que los bandoleros llegaban de noche, amparados por la oscuridad, pues lo que primordialmente buscaban era desalojar a los propietarios de sus viviendas y tierras para apoderarse de todos sus bienes, previa advertencia de desalojo so pena de muerte. En la película, el autobús tiene una avería a medio camino que retrasa el viaje hasta que empieza a anochecer. La oscuridad anuncia la desgracia que acontecerá, y, por otra parte, incrementará el efecto óptico de la luz que produce el autobús en llamas en la sala oscura de un cine. Dos de los cabecillas de estas bandas son personajes que en la vida real existieron y fueron famosos por su sevicia: los liberales Jacinto Cruz Usma, alias *Sangrenegra*, (asaltante del autobús) y Teófilo Rojas Varón, alias *Chispas*. Los elementos están dados: Vallejo no ha tenido que inventarlos, tan solo recrearlos. No es la historia personal, que relata en sus novelas, pero sí la del país de su infancia y adolescencia[19].

[19] Del mismo modo que acerca de la novela escribirá: "–Abuela, dejá de leer novelas que ése es un género manido, muerto. ¿Qué chiste es cambiarles los nombres a las ciudades y a las personas para que digan después que uno está creando, inventando, que tiene una imaginación prodigiosa? Uno no inventa nada, no crea nada, todo está enfrente llamando a gritos" (*Entre fantasmas*, p. 161).

La proyección en Colombia de *En la tormenta* también fue prohibida porque se consideró que era un momento muy delicado para pasar una película de ese tema. Ante los impedimentos y los vetos de que fueron objeto sus dos primeros largometrajes, Vallejo comenzó a perder el interés por hacer cine. Al respecto comenta: "Como yo solo quería hacer cine colombiano y no mexicano, ni italiano, ni japonés, ni marciano, desistí del intento". Acusa a la censura colombiana de que no se haya podido difundir debido a que mostraban una realidad tan violenta que desprestigiaba al país ante el mundo: "me la prohibió la censura: que era una apología al delito, una incitación a la violencia, una mentira, que Colombia no era así"[20].

En su tercera y última película, *Barrio de campeones*, Vallejo por primera vez se alejó del tema de la violencia colombiana para abordar el drama de una familia pobre mexicana del barrio popular de Tepito de la Ciudad de México. El argumento y el guion fueron escritos por Vallejo y Kado Kostzer con el título *La derrota*, pero por supuesto este no podía ser el título de la película porque anunciaría el desenlace de las historias. Vallejo dice con la ironía que lo caracteriza que "No la puse así reservando el título para mejor ocasión, para la vida mía que me pensaba escribir no bien cumpliera cien años"[21]. *Barrio de campeones* cuenta la historia de un vecindario en un barrio de los suburbios a comienzos de los años ochenta. Aunque son muchos los personajes, el argumento gira en torno de una familia numerosa que comparte la misma vivienda o viviendas aledañas. Uno de los personajes centrales es una mujer mayor, viuda, madre y abuela, que ejerce una autoridad moral dentro de la familia, tiene un pequeño puesto de comidas en una plaza de mercado y se las arregla para poder comprar un local con el fin de montar su propio restaurante; un joven boxeador que se prepara para ganar la pelea decisiva de su vida, gracias a que unos promotores le consiguen un combate de semifinal que puede sacarlo a él y a su familia de la pobreza; una madre maltratada y abandonada por su marido y completamente desquiciada que sufre el acoso de una vecina del piso de arriba que le arroja orina y basura desde lo alto; un anciano enamorado de la abuela que en su afán por complacerla libra una persecución de coches con la policía;

[20] *Años de indulgencia* (p. 82).
[21] *Entre fantasmas* (p. 68).

un niño travieso que anhela tener un disfraz de Superman y al cabo de un tiempo lo consigue gracias a que su abuela logra ahorrar el dinero para comprárselo… y así varios personajes que tienen vínculos familiares o amistosos. Las historias personales se entrelazan pero la película no tiene un argumento específico. Aquí ya vemos la simiente de un relato que no tiene un solo argumento sino fragmentos de varios, técnica que cuatro años después Vallejo empezará a desarrollar en sus novelas, así como este submundo estará presente como telón de fondo en ellas.

La identificación del niño con Superman y sus hazañas –cree como en las historietas que el atuendo basta para transformarse en el superhéroe y así adquirir sus poderes– es tal que tras proferir una proclama se lanza desde un tercer piso, cayendo aparatosamente y sufriendo contusiones. Hay aquí elementos relacionados con la primera novela autobiográfica del autor, *Los días azules*: el niño que se da golpes contra el mundo, el mutuo cariño entre la abuela materna y el nieto, el liderazgo y la admiración que sienten los demás niños familiares y amigos, la independencia de carácter, la actitud irreverente y su rebeldía ante la vida.

En esta primera novela se encuentran algunos datos que nos inclinan a pensar que el interés por hacer cine puede proceder de la lectura de los cómics así como de las radionovelas que oía su abuela materna. Vallejo tiene un recuerdo muy vívido de los héroes de las lecturas infantiles y de los personajes de estas series radiofónicas: Sandokán y Doc Savage, el Hombre Araña, Superman, entre otros[22]. También podemos suponer que las películas infantiles no solo nutrieron la imaginación del niño sino que fueron determinantes en el momento de optar por una profesión. El escritor recuerda con entusiasmo las primeras películas que vio en el cine: *El corsario negro* y *El ladrón de Bagdad*[23].

Barrio de campeones es una película con contenido social influida por el neorrealismo italiano que retrata los barrios pobres, pero sin denuncias panfletarias. Las vicisitudes de los diferentes personajes se entretejen con alternancia episódica y con un ritmo intenso que mantiene al espectador intrigado por la historia y lo sumerge en

[22] *Años de indulgencia* (pp. 46, 94, 126).
[23] *Los días azules* (p. 95).

ese mundo de la barriada, en el que los vecinos intervienen, se entrometen o fisgonean en la vida ajena. A pesar de las circunstancias adversas que afrontan los personajes, las intrincadas relaciones entre ellos se alternan con situaciones cómicas que hacen de la historia una entretenida comedia.

Todos los elementos autobiográficos y los temas históricos presentes en sus películas pueden haberlo inspirado para narrar sus tribulaciones e inconformidades con mayor libertad en sus novelas. No exagera Vallejo –como algunos le han criticado– cuando dice que tuvo que emigrar de Colombia porque allí le cerraron todas las puertas, ya que siempre encontró trabas no solo para filmar sus películas sino también para exhibirlas. La censura se lo impidió y el público colombiano se quedó sin saber siquiera de la existencia de ellas. *Crónica roja* tuvo dos apelaciones ante el representante de Cine Colombia para que la dejaran presentar, apelaciones que fueron denegadas. De tal suerte que Vallejo abandonó el cine, decepcionado por todos los impedimentos que encontraba para hacerlo y sobre todo para difundirlo.

A partir de entonces optó por la narrativa. No obstante, casi dos décadas después, por mediación del cineasta Luis Ospina, que lo puso en contacto con Barbet Schroeder, aceptó hacer el guion para la película *La virgen de los sicarios* (2000), adaptación de la novela homónima (1994) que dirigió Schroeder. Y paradójicamente fue esta película la que dio a conocer su obra novelística. Habían pasado ya veinte años de la prohibición de sus dos primeros largometrajes y esta vez un sector de la prensa colombiana quiso boicotearla en vista de que la censura había permitido su presentación.

Si bien Vallejo solo hizo tres largometrajes ("una de balaceados, otra de decapitados, y otra de derrotados")[24], escribió los guiones para otros tantos que no pudo realizar. El primero de ellos se titula *Nueva York, Nueva York* (1967). Fue escrito diez años antes de que se estrenara la película del mismo nombre, dirigida por Martin Scorsese y protagonizada por Liza Minnelli y Robert De Niro. Después de haber hecho la película *La virgen de los sicarios*, Barbet Schroeder fue a Medellín en busca de otros guiones escritos por Vallejo. En la casa paterna, ahora habitada por su hermano Aníbal y su esposa Nora, encontró varios

[24] *Entre fantasmas* (p. 68).

y se interesó en llevar algunos de ellos a la pantalla. En el año 1971 había escrito un libreto para una comedia satírica titulada *El médico de las locas*. En compañía de Kado Kostzer, además de *La derrota*, en 1983 escribieron *Ahí vienen los Panchitos*. Y después de *La Virgen de los sicarios*, junto con Barbet Schroeder escribió *El descontrol* (que trata de un burdel) y *El rey de la rumba*. Desafortunadamente, poco después sucedió el ataque terrorista a las Torres Gemelas y todos estos proyectos se malograron.

Los dos cortometrajes que Vallejo realizó en Bogotá desaparecieron; los tres largometrajes reposan olvidados en la Cineteca Nacional de México. Por lo pronto, prevalecen sus novelas, en las que él aborda los mismos temas de sus películas: la delincuencia, la violencia partidista, la pobreza, la explosión demográfica, en fin, la historia de su vida y la de Colombia, que relata recurriendo con frecuencia a las técnicas narrativas cinematográficas y cuyos temas toma de la realidad que "está enfrente llamando a gritos"[25].

Desde sus comienzos, en las obras cinematográficas de Vallejo se pueden observar dos visiones estéticas antagónicas que caracterizan a unas y a otras: una, cómica, son las obras burlescas, fantasiosas, en las que las situaciones son disparatadas, como el guion teatral *El médico de las locas* y *Ahí vienen Los Panchitos*; y la otra, trágica, hiperrealista, que aborda temas violentos descritos de manera descarnada. Si su obra se desarrolló a partir del documental y después pasó a narrar la violencia endémica de Colombia, con sus novelas empieza a consolidar su estilo peculiar en el que exacerba las situaciones violentas pero las matiza con humor negro. Cuanto más vergonzoso o humillante sea para la sociedad un falso valor moral, más se ensañará en desenmascararlo, ridiculizando a quien se obstine en guardar las apariencias. Por supuesto, el trabajo solitario con la palabra escrita será una forma de verter, con los elementos musicales de la prosa, todo ese mundo del cine.

[25] *Entre fantasmas* (p. 161).

Referencias

Álvarez N., C. (1970). *Cine al día*, núm. 7. Caracas.

(1998). Una historia que está comenzando, 1911-1968. *Hojas de cine*. 1. (pp. 227-240). México: Fundación Mexicana de Cineastas.

AA. VV. *El cine colombiano: 1950-1973*. Cinemateca Distrital de Bogotá. Recuperado de https://www.cinematecadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/0002_1.pdf

Cuadernos de cine colombiano, núm. 7. Cinemateca Distrital de Bogotá. Recuperado de https://www.cinematecadistrital.gov.co/cuadernos-de-cinecolombiano.

Duque I., E. (1995). (Casi) cien años del cine en Medellín. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 140 (44).

García R., E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*. México: Ediciones Mapa.

García R., E., *et al*. (2008). *Historia de la producción cinematográfica mexicana, 1979-1980*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Gómez G., F. (2009). Un embeleco del siglo xx: Fernando Vallejo y el cine. *Cuadernos de cine colombiano*, 14, 36-58. Bogotá: Cinemateca Distrital.

Henao, C. (2003). O el infierno rosado donde él escribe. *Kinetoscopio*, 67. *Intermedio* (marzo – mayo de 1957). El Tiempo. Bogotá: Casa editorial.

Leprohon, P. (1971). Cine nuevo y joven cine (1960-1966). *El cine italiano* (pp. 221-277). México, D. F.: Ediciones Era.

Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press.

Ospina, L. (2001). *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* [documental].

Polanco, F. (2015). *Cine mexicano del 70. La década prodigiosa*, México, D. F.: Samsara Editorial.

Vargas, J. (2005). Crónica roja. *Historia de la Producción Cinematográfica Mexicana 1977-1978* (pp. 145-147). Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Instituto Mexicano de Cinematografía, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Gobierno del Estado de Jalisco – Secretaría de Cultura.

Vallejo, F. (1985). *Los días azules*. México: El séptimo círculo.

(1987). *El fuego secreto*. Bogotá: Planeta.

(1988). *Los caminos a Roma*. Bogotá: Planeta.

(1989). *Años de indulgencia*. Bogotá: Planeta.

(1993). *Entre fantasmas*. Bogotá: Planeta.

(1994). *La Virgen de los sicarios*. México: Alfaguara.

(2010). *El don de la vida*. México: Alfaguara.

(2012). *El cuervo blanco*. Bogotá: Alfaguara.

El presentimiento funesto como detonador tensivo en "La Granja Blanca" de Clemente Palma

Norma Beatriz Salguero Castro
Fortino Corral Rodríguez

El cuento "La Granja Blanca" forma parte del libro *Cuentos malévolos*, de Clemente Palma (1872-1946), publicado en 1904, pero el cuento ya se había publicado con anterioridad, en 1900, en la revista *El Ateneo*, con un título diferente: "¿Sueño o realidad?" (Sardiñas, 2003, p. 150). Los cuentos de Palma se inscriben en el momento final del modernismo hispanoamericano y se identifican muy específicamente con la sensibilidad decadentista. En términos generales, el decadentismo se caracteriza por conjugar el ideal de belleza formal, propio del modernismo, con la recreación de prácticas morales provocadoras. Entre algunos de los temas frecuentados por los decadentistas, Gabriela Mora (1996, p. 152) menciona la homosexualidad, la necrofilia, el incesto, el fetichismo, el sadismo. Predomina, pues, una mirada de cuestionamiento y rechazo al mundo convencional.

El cuento que nos ocupa está narrado en primera persona. El protagonista inicia su relato comentando las discusiones que mantiene con su "viejo maestro de filosofía" quien, además, es su amigo. El tema central de su discusión es la naturaleza de lo real.

El protagonista sostiene que lo real es ilusorio y que probablemente somos parte del sueño de alguien que desconocemos. Luego pasa a contar lo vivido con su amada. Se conocen desde niños; sus familias ven con beneplácito su futura unión y ellos se enamoran profundamente. Planean casarse e irse a vivir a la Granja Blanca, una finca que él hereda de sus padres. Aunque Cordelia luce bien, él siente que ella está habitada por la muerte. Sus ojos le recuerdan los de una pintura de tema bíblico: la hija de Jairo, resucitada por Jesucristo. Su presentimiento se cumple: Cordelia enferma de malaria y muere poco antes de la boda. En este punto el relato se complica. Él se desmaya. No sabe cuánto tiempo permanece inconsciente, pero al volver en sí, va a la casa de su amada y la encuentra recuperada. Se casan y se van a vivir a la finca. Transcurren dos años de intensa pasión. En ese tiempo procrean una niña. Ella le pinta un retrato y él le pide que haga un autorretrato. Cordelia se resiste, pero finalmente cede con la condición de trabajar sin que él la mire. Concluye la obra justo cuando se cumplen los dos años de casados. Esa noche ella desaparece de la casa. Él la busca infructuosamente por los alrededores. Al día siguiente llega el anciano filósofo con una carta de la madre de Cordelia en que conmemora la muerte de esta, dos años atrás. Él le dice a su amigo que Cordelia ha vivido con él todo ese tiempo, hasta la noche anterior. Le ofrece pruebas que el filósofo cuestiona, pero lo deja sin argumentos cuando le presenta la niña. El anciano ve en ella a la propia Cordelia. El protagonista da a entender que piensa recuperar a Cordelia en su propia hija, lo cual escandaliza al filósofo, quien arroja a la criatura por la ventana. El anciano se va, y el protagonista pasa la noche indolente, escuchando cómo los lobos devoran el cuerpo de la niña. En la madrugada prende fuego a la mansión y abandona el lugar.

El relato discurre, pues, por dos vertientes genéricas: una argumentativa, que se mueve en el ámbito de los problemas filosóficos, y otra emocional, que se articula como una historia de amor. El narrador se nos manifiesta como un intelectual y al mismo tiempo como una sensibilidad exaltada. Presenta su historia de amor como un *caso* (Palma, 2006, p. 255) que pone en entredicho las tesis positivistas de su maestro y amigo. Tenemos, pues, que buena parte del sentido del cuento se construye a raíz de este tenso intercambio entre lo afectivo y lo cognitivo. La tensión se da justo porque ambas dimen-

siones se manifiestan de manera extrema: en el ámbito afectivo, el presentimiento funesto, así como la pasión fervorosa; en el cognitivo, la postulación de una filosofía radical que niega el mundo real, la cual conduce a una indolencia absoluta.

Para llevar a cabo este análisis tendremos en cuenta las tres racionalidades o dimensiones que, de acuerdo a la nueva semiótica, constituyen el discurso: la pragmática, referida a la acción, la pasional y la cognitiva (Fontanille, 2006, pp. 162-216). Antes de continuar, haremos un breve paréntesis para ubicar esta nueva semiótica a la que nos referimos, conocida también como semiótica tensiva o semiótica de las pasiones. La semiótica tensiva constituye una especie de reacción a ciertas restricciones de la semiótica greimasiana y, al mismo tiempo, una ampliación y actualización de esta. En adelante nos referiremos a ella como semiótica temprana o semiótica estándar, ya que el modelo propuesto por Greimas fue enriquecido por muchos otros estudiosos como Joseph Courtes (1982, 1997), el grupo de Entrevernes (1982), Desiderio Blanco (1989) Raúl Bueno (1989) y un largo etcétera. El giro de la nueva semiótica consiste básicamente en superar el horizonte lógico-semántico del modelo desarrollado en los años sesenta y setenta, e incluir en el sistema los aspectos afectivos concernientes al sujeto. Son varios los autores que destacan en la construcción de la teoría de la afectividad (Parret, Landowski, Coquet, Blanco, Dorra, Filinich) pero en este trabajo nos apoyaremos fundamentalmente en dos: Jacques Fontanille (2006) y Claude Zilberberg (2006).

Conviene ahora precisar sobre la manera en que estas dos semióticas dan cuanta de las tres racionalidades que mencionábamos antes. La semiótica estándar se ocupó de la dimensión pragmática (lógica de las acciones) y sentó las bases para la dimensión cognitiva, mientras que la nueva semiótica desarrolla la dimensión pasional, pero igualmente integra y enriquece las otras dos. Es importante señalar que la participación de estas racionalidades no es necesariamente equitativa, sino que, dependiendo del texto, alguna de ellas puede regir a las otras.

El presentimiento funesto: un signo en construcción

El cuento "La Granja Blanca" constituye un discurso rico en significación afectiva, riqueza que se hace notar tanto por la mención y descripción detallada de afectos específicos como por la estructura misma del relato. El primer afecto que se hace notar en el tejido textual es el presentimiento que experimenta el protagonista relacionado con la muerte de su amada:

> Era Cordelia alta, esbelta y pálida, sus cabellos abundantes, de un rubio de espigas secas, formaban contraste con el rojo encendido de sus labios y el brillo febril de sus ojos pardos. No sé qué había de extraño en la admirable belleza de Cordelia, que me ponía pensativo y triste. (p. 256)

La significación de belleza aquí expresada compromete dos universos o dominios demarcados y unidos a la vez por una instancia denominada *cuerpo propio* (Fontanille, p. 35). Uno de estos dominios es el interior o *interoceptivo*, que en este caso es la fruición o satisfacción peculiar que experimenta el sujeto del enunciado; el otro corresponde al mundo exterior, también llamado *exteroceptivo*, que corresponde en este caso a los rasgos perceptibles de la mujer: sus formas, texturas y colores. La *propioceptividad* consiste justamente en unir ambos planos y generar significación. Lo anómalo aquí es que, adherido al efecto de belleza, aparece este sentimiento de inquietud o aprehensión, lo cual perturba la simetría o paralelismo de ambos planos. Fontanille propone una homologación del binomio exteroceptivo/interoceptivo (p. 33) con el par *expresión/contenido*, que constituye el esquema sígnico de Hjelmslev. De acuerdo con esta operación, la inquietud que se agrega al sentimiento placentero (estético), se nos presenta como un excedente en el plano del contenido, ya que el personaje no encuentra nada que lo justifique en su campo de percepción.

En este punto conviene tomar nota de un nuevo elemento en la arquitectura discursiva del texto, generador de una nueva tensión y significación: es altamente probable que el lector estándar se vea impelido a disentir de la valoración que hace el narrador-personaje, pues en la descripción sí pueden detectarse elementos sombríos que connotan marchitez o muerte: la palidez del cutis, las espigas secas

evocadas con motivo del color del pelo. La discrepancia se debe a que el protagonista se halla imbuido justamente en los códigos estéticos decadentistas[1]: lo único que tiene ante sí es un cuadro de cautivadora belleza femenina. Ahora bien, ese efecto de sentido (sentimiento funesto) no puede permanecer flotante; es imperativo que la máquina semiótica proporcione un significante. El personaje cree encontrarlo en una pintura que previamente le había llamado la atención:

> En la catedral de la ciudad había un cuadro, *La resurrección de la hija de Jairo*, de un pintor flamenco; la protagonista era una niña de cabellos descoloridos, cuyo rostro era muy semejante al de Cordelia, así como la expresión de asombro al despertar del pesado sueño de la muerte: se veía que en aquellos ojos no se había borrado la huella de los misterios sondeados en las tinieblas de la tumba... Siempre que estaba con Cordelia recordaba tenazmente el cuadro de la doncella vuelta a la vida. (Palma, 2006, p. 256)

La construcción del significante, como puede notarse, se lleva a cabo mediante un procedimiento asociativo de tipo analógico: el gran parecido físico que Cordelia tiene con la niña resucitada le hace participar también de ese "hálito impalpable de muerte" (p. 257). Una vez establecido el nuevo signo, el texto robustece su tonicidad enfatizando el contraste dramático entre los signos de felicidad y este que da soporte, aunque sea hipotético, al presentimiento:

> La sonrisa luminosa de Cordelia era vida; sus miradas, húmedas y apasionadas, eran vida; la íntima felicidad que nos enajenaba llenando de alegría y fe nuestras almas, era vida; y, sin embargo, sentía la impresión de que Cordelia estaba muerta, de que Cordelia era incorpórea. (p. 257)

[1] Ana Laura Zavala Díaz (2012) observa que el imaginario decadente se configuró con base en la interacción de tres personajes: la *femme fragile*, la *femme fatale* y el héroe melancólico. El primero y el tercero son los más pertinentes en "La Granja Blanca". Los personajes del tipo *femme fragile*, con el cual puede identificarse a Cordelia, constituyen el ideal de belleza femenina de los decadentistas. Se caracterizan, señala Zavala, por ser débiles y etéreas, así como por su blancura extrema y su cabellera dorada (p. 22). Por su parte, el protagonista de "La Granja Blanca" coincide con el héroe melancólico, personaje hipersensible de "constitución sentimental y psicológica intrincada" (p. 26).

El sentimiento funesto constituye una intensificación del sentimiento amoroso, por lo que delata un temperamento hipersensible del personaje. En el esquema tensivo propuesto por Zilberberg (pp. 93-98), este *sentir* especial que experimenta el protagonista constituye un super-contrario, si establecemos como pareja de contrarios básicos: *sentir* vs *pensar*. El otro super-contrario, correspondiente al término *pensar*, sería *filosofar*, como se ilustra en el siguiente cuadro:

super-contrario	sub-contrario	sub-contrario	super-contrario
Presentir (sentir "halito de muerte")	*Sentir* (sentimiento amoroso)	*Pensar* (pensamiento orientado pragmáticamente)	*Filosofar* (pensamiento con orientación universal)
Tonicidad <----------		Atonía ---------->	

De esta manera, el presentimiento funesto y la teoría filosófica de lo real constituyen, a nivel de la historia (enunciado), dos facetas opuestas del protagonista, las cuales se replican en otros personajes: Cordelia, en el ámbito afectivo[2], y el maestro de filosofía, en el ámbito cognitivo. En el nivel del discurso (enunciación)[3], el par *sentir* y *presentir* por una parte, y el de *pensar* y *filosofar,* por otra, se corresponden, respectivamente, con sendas direcciones de la tensividad: la tonicidad y la atonía.

[2] La nueva semiótica incorpora la afectividad con el nombre de *intensidad*. Esta constituye una de las dos dimensiones que componen el sistema tensivo; la otra dimensión es la *extensidad*. La primera dimensión abarca la esfera de lo sensible y los estados de ánimo, mientras que la segunda comprende lo inteligible y los estados de cosas (Zilberberg, 2006, p. 81).

[3] Para abundar en la distinción de los niveles del enunciado y la enunciación, remitimos a Courtes (1997) y Filinich (2012).

Acciones y acontecimientos

En este apartado examinaremos lo que respecta a la dimensión pragmática y su conexión con la dimensión pasional. A nivel de la sintaxis actancial[4], la historia de amor que aquí se relata puede representarse de varias maneras. Veamos tres.

1. $(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$

Lo que tenemos es un cambio de estado simple: un primer estado de felicidad en que el sujeto está unido a su amada se transforma (ella muere) en un segundo estado de infelicidad en que está sin ella. El sujeto que realiza la transformación es externo. El personaje lo identifica originalmente con Dios o con fuerzas desconocidas.

2. $(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O) \dashrightarrow (S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$

En este caso, estaríamos incluyendo la parte que sigue al desmayo del protagonista en que, de acuerdo con su versión, se casa con Cordelia y ambos viven dos años de excelsa felicidad en la Granja Blanca, período que también termina con la separación dolorosa de ambos. La flecha punteada indica justo esa ambigüedad del estatuto lógico que tiene esta parte del relato que lo adscribe al género fantástico. Si consideramos la perspectiva de la madre de Cordelia, los hechos se contarían de acuerdo con el primer esquema: el novio de su hija fue profundamente impactado por la muerte de esta y se refugió en la Granja Blanca. El maestro de filosofía mantiene esta misma versión hasta el momento en que el protagonista le muestra a la niña. Por su parte, el narrador-personaje considera que ambas historias forman parte del mismo continuo en su propio concepto de lo real. Una tercera lectura sería esta:

3. $(S \vee O) \rightarrow (S \vee O)$

[4] Nos referimos a lo que Greimas y Courtés (1982, p. 220) denominan Programa Narrativo, el cual implica un cambio de estado por intervención de un Sujeto. Para una exposición detallada y didáctica, puede ser de gran ayuda Blanco D. y Bueno R. (1989, pp. 80-98).

Es la historia de una pareja que planea casarse y vivir en la Granja Blanca. En este caso, el primer estado consiste en que el sujeto (la pareja) está disyunta de su objeto (casarse y vivir en la Granja Blanca), realiza acciones para modificar dicho estado, pero se interpone la muerte (acontecimiento), por lo que el estado de desunión con el objeto deseado se mantiene. Esquemáticamente ambos estados se representan de la misma manera (SvO). Sin embargo, desde el punto de vista afectivo, hay una diferencia importante. Es en este punto donde la semiótica tensiva tiene algo que decir. Si tomamos en cuenta el sentir de los actantes-personajes, observamos que en el primer estado prevalece un alto grado de felicidad, aunque ciertamente incompleto porque se desea la unión marital, mientras que en el segundo estado asistimos a una infelicidad desmedida, insoportable. En su presentimiento funesto, el narrador recrea este escenario atroz para ella:

> ...ella lo sentía, ella sabía que pronto la encerrarían en una caja blanca y se la llevarían para siempre, lejos, muy lejos de mí; lejos, muy lejos de la *Granja*, que ella había arreglado para que fuera el nido misterioso de nuestra felicidad [...] ¿Podría mi virgencita ser feliz en el cielo sin mis besos? [...] La más espantosa angustia se apoderaba de mí al oírla delirar con la *Granja Blanca*. (p. 259, subrayados en el original)

Como puede notarse en las tres lecturas, los cambios de estado no son realizados por los sujetos por lo que la significación no descansa en el *hacer* de estos. El cuento se organiza más bien de acuerdo con la lógica del acontecimiento: los personajes son sujetos pasionales. Para analizar la dimensión pasional recurriremos, como se mencionó antes, a los aportes de la semiótica tensiva. El evento o acontecimiento es un concepto fundamental para dar cuenta de la manera en que la afectividad participa en el discurso.

En el discurso narrativo el evento se presenta como algo imprevisto, como un contraprograma. Es justamente lo que ocurre en el cuento de Palma. El programa que originalmente tienen los protagonistas es casarse y vivir felizmente en la Granja Blanca. Todos los elementos adyacentes parecen bien dispuestos para que ese proyecto se realice: la aprobación de las familias, la situación económica, el amor que se profesa la pareja. Sin embargo, contra toda lógica, incluso con-

tra todo sentido de justicia divina, se hace presente el presentimiento nefasto y se cumple de modo implacable. El evento —también llamado acontecimiento— se caracteriza por su carácter fortuito e imprevisible; su potencial para generar sentido proviene de su actuación en la trama discursiva: perturba la legalidad que rige la vida ordinaria, violenta el orden consuetudinario, descarrila la ruta trazada por los personajes y, sobre todo, altera los ánimos. El evento trae consigo una suspensión momentánea de las competencias lógicas y una explosión de la emotividad. En el cuento, el presentimiento funesto que atormenta al narrador constituye el primer acontecimiento, y es notorio que actúa como un catalizador que redobla la pasión que siente por Cordelia:

> ...la cogía en mis brazos y le daba un beso largo, muy largo, en los labios o en las pálidas mejillas, tan pálidas y tan tersas... Y, sin embargo de mi felicidad, sentía de un modo lejano e indefinible, después de esos ósculos tan puros y apasionados, la impresión de haber besado los sedosos pétalos de una gran flor de lis nacida en las junturas de una tumba. (p. 258)

La relación entre el sujeto y sus emociones es siempre problemática ya que, aunque emanan de él, no le pertenecen completamente, no constituyen un acto volitivo. El acontecimiento socava la unidad del sujeto y hace emerger de él aspectos que desconoce y que no controla. Esto se hace especialmente notorio en las palabras y pensamientos que, de manera atropellada, cruzan por la mente del protagonista cuando la alta fiebre de Cordelia indica la proximidad de su muerte:

> Las maldiciones y las súplicas, las blasfemias y las oraciones se sucedían en mis labios, demandando la salud de mi Cordelia. Diéramela Dios o el diablo, poco me importaba. Yo lo que quería era la salud de Cordelia. La habría comprado con mi alma, mi vida y mi fortuna; habría hecho lo más inmundo y lo más criminal; me habría atraído la indignación del Universo y la maldición eterna de dios; habría echado en una caldera la sangre de toda la humanidad, desde Adán hasta el último hombre de las generaciones futuras, y hecho un cocimiento en el infierno con el fuego destinado a mi conde-

> nación, si así hubiera podido obtener una droga que devolviera a Cordelia la salud. (pp. 259-260)

Como puede observarse, la pasión del personaje se intensifica en forma desmedida, a tal grado que el Sujeto se pierde en ella. El momento culminante de este proceso de acelerado desvanecimiento del sujeto es el colapso que sufre cuando le notifican que Cordelia ha muerto: "Sentí un agudo dolor en el cerebro y caí al suelo… No sé quiénes me socorrieron, ni cuánto tiempo, horas, años o siglos estuve sin sentido" (p. 260).

El evento o acontecimiento supone una alteración cualitativa del tiempo lineal; rompe o traspone el esquema temporal del *llegar a*, propio del Sujeto de acción, e instaura el advenir: el evento es algo que *sobreviene*. La modalidad *llegar a*, advierte Zilberberg (pp. 34-36), es aquella que, en términos de la semiótica estándar, constituye el programa narrativo, el cual consiste en que el Sujeto, después de desarrollar diversas competencias obtiene su Objeto, o dicho de otro modo: arriba al *estado* deseado; se trata de un proceso ascendente y se caracteriza por un *tempo* lento. Por el contrario, en la modalidad del *sobrevenir*, el sujeto es sorprendido por el acontecimiento y arrojado repentinamente de su *estado*; su movimiento es el de una caída y el *tempo* es precipitado, instantáneo. El evento, dice Zilberberg, "*capta* al sujeto, o más exactamente sin duda, lo desliga de sus competencias modales y lo transforma en un sujeto del *padecer*" (pp. 35-36).

¿Sueño o realidad? La dimensión cognitiva

La historia que prosigue al desmayo es en sí misma un acontecimiento de tipo cognitivo para el lector, que no acierta a entender lo que está pasando. Me refiero al episodio de la vida del protagonista con Cordelia en la finca durante dos años. ¿Fue falsa la noticia de la muerte de Cordelia? ¿Es un sueño que tiene el personaje durante el desmayo? ¿Le concedieron su deseo las deidades evocadas tan temerariamente? La dimensión cognitiva del cuento se basa en un manejo estratégico de la información que genera gran incertidumbre y deseos de encontrar una explicación a lo que ocurre. El relato inicia con una pregunta provocadora: "¿Realmente se vive o la vida es una ilusión prolongada?" (p. 254). Además, no olvidemos que el título con que

se publicó originalmente el cuento fue "¿Sueño o realidad?" Por supuesto, se trata de una pregunta retórica ya que el narrador-personaje sostiene enfáticamente que "no hay tal mundo real; el mundo es un estado intermedio del ser colocado entre la nada (que no existe) y la realidad (que tampoco existe): un simple acto de imaginación, un ensueño puro en el que los seres flotamos con apariencias de personalidad" (p. 255).

El momento de mayor tensión cognitiva es el que vive el anciano filósofo cuando el protagonista le asegura que Cordelia lo ha acompañado en la Granja durante los últimos dos años y le muestra a la niña como prueba irrefutable. El sistema cognitivo del filósofo se colapsa cuando reconoce en la niña a la propia Cordelia, pues la recordaba de esa edad: "—¡Cordelia! —exclamó el anciano, lívido de terror. Sus ojos querían salírsele de sus órbitas y sus manos se agitaban temblorosas" (p. 271). Nótese cómo la absurdidad del evento sacude la anatomía completa del anciano produciendo en ella signos de debilitamiento: lividez, agitación, descontrol. Por el contrario, el narrador muestra signos de satisfacción intelectual. La indolencia que ahora experimenta por lo que momentos antes le sumiera en la desesperación, es para él una prueba más de que lo acontecido es parte de un sueño ajeno.

Lo que tenemos, pues, es que la materia cognitiva que circula por el cuento solo adquiere sentido cuando es capaz de impactar afectivamente. La tesis filosófica del personaje para emerger al campo de la significación requiere formularse como acontecimiento. Como bien lo señala Zilberberg, lo sensible rige lo inteligible (pp. 80-81).

Paralelismos e intensificaciones

El entramado textual tiene como función primordial generar tensividad, condición indispensable para la producción de sentido. Esto ocurre, como ya hemos mencionado, con la inclusión de la historia que prosigue al desmayo del protagonista. El episodio de la Granja presenta varios paralelismos con el de noviazgo que contribuyen a tonificar el discurso. En este episodio se instaura un estado de mayor intensidad amorosa que la vivida en la etapa de noviazgo, pues aquí la conjunción del Sujeto con su Objeto se ha consumado plenamente. La felicidad de la pareja está protegida por la Granja Blanca que

los aísla del mundo, de modo que nada externo puede interferir en su relación. La intensificación se manifiesta en la relación inversa que se da entre el *tempo* de la relación y la temporalidad, entre la interoceptividad y la exteroceptividad: "Con la rapidez de una estrella fugaz transcurrió el primer año de nuestra felicidad. No concibo que haya habido mortal más venturoso de lo que yo fui durante ese año con mi Cordelia, en la tranquila y aislada morada que habíamos escogido" (p. 261). La intensificación de felicidad del protagonista no se traduce necesariamente en una intensificación de la tonicidad del discurso ya que esa felicidad se mantiene dentro del rango humano. Es el acontecimiento el que romperá estos márgenes y tonificará la expresión. Esto ocurre cuando, de manera súbita, a mitad de la noche, el protagonista advierte la ausencia de Cordelia: "—¡Cordelia! —repetí en voz alta e incorporándome. El mismo silencio. Un sudor frío bañó mis sienes, y un escalofrío de terror sacudió mi cuerpo. Encendí luz y miré el lecho de mi esposa. Estaba vacío. Loco de terror y de sorpresa salté de mi cama." (p. 266) Nótese la somatización de la experiencia, así como el estilo paratáctico del texto. La emotividad es refractaria al derrotero universalizante de la lengua; indómita, la emoción salpica el texto de gritos y silencios, y se repliega en los meandros del cuerpo, donde se eriza y estremece, donde deviene intensidad. El cuerpo es, según Fontanille, el asiento natural de la emotividad y su medio expresivo por antonomasia: "Sin la expresión somática que la acompaña, el actante es incapaz de comprobar la pasión que lo anima: puede saber que es amoroso, que está encolerizado o que tiene miedo; pero no padece el amor, no está encolerizado, no tiene miedo" (p. 188).

Otro paralelismo de este episodio con el anterior es que también aquí se da el equivalente a un presentimiento funesto, pero esta vez por parte de ella. El narrador pide a Cordelia que pinte un autorretrato; ella se resiste inicialmente, pero accede con la condición de que él no la mire mientras trabaja en ello: "Desde esa semana, todos los sábados por las mañanas encerrábase Cordelia en mi gabinete durante dos horas, al cabo de las cuales salía agitada, pálidas las mejillas, más de lo que ya eran, y los ojos encendidos como si hubieran llorado" (pp. 262-263). Algo que vale la pena observar en este episodio de la finca es que Cordelia adquiere un espesor pasional notablemente mayor que el que mostraba en el rol de novia. Aunque todo lo refe-

rente a su subjetividad está irremisiblemente mediado por la voz de él, podemos apreciar en ella una transformación vital: de Objeto ha devenido Sujeto. Como tal, posee reductos en su interioridad que la mirada del narrador no puede penetrar:

> Una mañana tuve la imprudencia de atisbar por el ojo de la cerradura de mi gabinete y lo que vi me hizo estremecer de angustia: Cordelia lloraba amargamente; tenía las manos sobre el rostro, y su pecho se levantaba a impulso de los sollozos ahogados... A veces oía un ligero murmullo de súplica: ¿a quién? No lo sé. Me retiré lleno de ansiedad [...] Al fin salió; tenía esa expresión de secreta, profunda tristeza que yo había observado muchos sábados. (p. 263)

De Objeto de posesión, Cordelia deviene ahora Objeto de conocimiento para el protagonista, con la peculiaridad de que le ofrece una resistencia infranqueable: ha devenido Sujeto. Cordelia se perfila ahora como una conciencia autónoma, con secretos y mensajes ambiguos (pinturas, conductas, silencios, gestos) que repelen el esfuerzo cognitivo de su esposo. Llama la atención la reacción que tiene el protagonista sobre el retrato que le hizo: reconoce la calidad técnica del cuadro, pero encuentra "mediocre" el parecido (p. 262). Independientemente de lo acertado o no de tal juicio, lo que tenemos es una discrepancia de miradas: él no se ve a sí mismo como ella lo ve.

La realización del autorretrato no es un mero divertimento para Cordelia, sino un acto ritual. Se corresponde con la invocación desesperada que hace el protagonista a fuerzas y deidades suprahumanas para salvar la vida de su amada a cambio de su alma. Todo indica que ahora Cordelia ha hecho un pacto a espaldas de su amante, para prolongar ese excelso romance arrebatado a la muerte: "¡Es imposible! —murmuraba con voz sorda, como si hablara consigo misma—. ¡Si pudiera durar su ejecución un año más! ¡El plazo es fatal!" (p. 263). Este plazo coincidirá justamente con los dos años de matrimonio.

Cordelia termina su pintura, lo cual tiene un significado diferente para ambos. Mientras el esposo admira contento la fidelidad expresiva de la obra, Cordelia sabe que su fin ha llegado. Es evidente que él ignora lo que ocurre en el interior de ella. El lector, sin embargo, puede inferirlo del discurso. Tenemos pues que, lo que para él

es solo una intensa celebración amorosa, para ella es una despedida desgarradora:

> Y ese día nuestro amor fue una locura, un desvanecimiento absoluto; Cordelia parecía querer absorber toda mi alma y mi cuerpo. Y ese día nuestro amor fue una desesperación voluptuosa y amarga [...] Fue como la acción de un ácido que nos corroyera las entrañas. Fue una demencia, una sed insaciable, que crecía en progresión alarmante y extraña. Fue un delirio divino y satánico, fue un vampirismo ideal y carnal, que tenía de la amable y pródiga piedad de una diosa y de los diabólicos ardores de una alquimia infernal... (p. 265)

El protagonista vive este momento como una experiencia grandiosa y única, pero dentro de lo previsible en el marco de la sensibilidad decadentista. En cambio, para ella es todo un acontecimiento. La intensidad pasional de Cordelia constituye un estallido climático en su devenir afectivo, el cual se hace sentir en el texto mediante el uso de códigos corporales que el narrador registra como: "desvanecimiento", "parecía querer absorber toda mi alma y mi cuerpo", "sed insaciable", "vampirismo ideal y carnal", "diabólicos ardores". Este acontecimiento tiene su antecedente en el sentimiento funesto que tortura a la joven mientras pinta encerrada en el gabinete de su marido. Sin embargo, el protagonista ignora el sentido de la efusividad desmesurada de Cordelia, por lo que su desaparición, esa misma noche, le toma por sorpresa.

El narrador-personaje emprende una búsqueda desesperada en las inmediaciones de la finca que se prolonga hasta el amanecer. Su agitación física se corresponde, pero en sentido inverso, con el desmayo que sufre cuando le dan la noticia de su muerte: "Cegado, enloquecido por el dolor, no reflexionaba en el peligro que corría. Los lobos, envalentonados por el vertiginoso galope de mi caballo, se lanzaron en persecución nuestra aullando de un modo ensordecedor" (pp. 266-267). A su regreso, recorre nuevamente las habitaciones en busca de su amada, corrobora que la pequeña Cordelia duerme tranquila vigilada por *Ariel*, el perro de casa, y se encamina al estudio, donde está el cuadro de Cordelia. Después de este momento de lucidez, es decir, de rectoría del orden cognitivo, sobreviene un nuevo

acontecimiento en que el cuerpo recobra sus fueros como asiento primario de la afectividad:

> Levanté el lienzo que cubría el retrato de Cordelia y mis cabellos se erizaron de espanto. ¡El lienzo estaba en blanco! ¡En el lugar que ocupaban los ojos en el retrato que yo había visto, había dos manchas, dos imperceptibles manchas que simulaban dos lágrimas. Sentí que mi cerebro vacilaba, me parecía que mi inteligencia se ponía a caminar como un funámbulo sobre la arista de un camino hecho al borde del abismo: la menor impulsión la habría precipitado. La Muerte y la locura tiraban de mí. Necesitaba llorar para que no triunfara alguna de ellas. (p. 267)

La somatización de los afectos es el mejor indicio de que la lógica pasional ha emergido como matriz rectora del discurso. El discurso ya no responde a las exigencias pragmáticas y cognitivas, no se ordena según la persecución de algún resultado o la adquisición de algún saber, sino que deviene como flujo de intensidades. El Sujeto es despojado de sus competencias modales del querer, del poder y del saber hacer, y se ha replegado en su propio sentir como Sujeto del *padecer*. Constreñido a su cuerpo sintiente, es uno con su miedo, con su vértigo existencial y su cuerpo entiende por contagio metonímico el significado de las lágrimas plasmadas en el lienzo: Cordelia es llanto y es imperativo que también él lo sea.

En efecto, el llanto se le presenta como cúspide climática de su flujo emotivo y también como lenitivo que le regresa a la atonía: "Después se verificó en mí un fenómeno extraño: una invasión de indiferencia, de estoicismo, de olvido, que subía como una marea de atonía" (p. 268). En este estado de indiferencia lo encuentra su amigo maestro de filosofía cuando llega con la carta de la madre de Cordelia en que rememora los dos años que han pasado desde su muerte. El protagonista le asegura a su amigo que Cordelia ha vivido con él en La Granja, como prueba le muestra a su hija y retoma en tono triunfal su consabida disquisición filosófica en torno al carácter ilusorio de lo real. Por su parte, el maestro, confundido, solo acierta a murmurar: "Esta niña es Cordelia de un año... de igual modo exactamente me miró y me tendió los brazos... Es Cordelia que vuelve a la vida... ¡Es Cordelia que renace!" (p. 272). Al escuchar esta afirmación, el prota-

gonista visualiza la posibilidad futura de volver a estar con Cordelia: "¿Por qué no continuar estos ensueños de vida, felicidad y muerte, Cordelia mía? ¡Oh, Cordelia!, la ilusión de tu vida comienza nuevamente…" (p. 273). Esta revelación es un acontecimiento más impactante aún que el anterior para el profesor de filosofía, quien, al conocer las intenciones incestuosas de su discípulo, arroja a la niña por la ventana para impedir semejante abyección. Este momento es clave en la estructuración discursiva del relato pues las dos grandes líneas que lo conforman, la teórica y la vivencial, se tocan y resignifican. La teoría del protagonista de que la realidad es ilusoria u onírica deja de ser una elucubración caprichosa e inocua al revelar su fondo moral: si estamos en un sueño, podemos ser absolutamente libres, libres del pesar luctuoso, libres para iniciar una pasión incestuosa, libres incluso para asesinar.

En la parte final, el personaje asume plenamente esta convicción. Después de que el maestro se marcha, él continúa sumido en su atonía. Esta alcanza un nivel escandaloso:

> Oí el ruido seco del pequeño cráneo al estrellarse… ¿Creéis que mi desesperación pidió venganza, que cogí al maestro por el cuello y le hice añicos? Nada de eso. Le vi alejarse, montar a caballo y perderse en la sombra fatídica del bosque. Me quedé recostado en la ventana. Me parecía *estar vacío*, sin el más insignificante de los elementos que constituyen la personalidad humana […] Allí, a diez pies bajo mi ventana estaba muerta la pequeña Cordelia […] y yo nada sentía, estaba vacío; no sufría, no gozaba, y ni siquiera una idea cruzaba mi cerebro. Así transcurrieron la tarde y la noche […] Los lobos olieron la sangre y poco a poco fueron acercándose, se colaron por la verja, y hasta que vino el alba no estuve oyendo otra cosa que gruñidos sordos y trituraciones de huesos entre los dientes agudos y formidables de las bestias feroces. (pp. 273-274, los subrayados son del original)

Nótese la apelación que hace a su interlocutor ("¿Creeis que…?"), el cual, por no estar representado en el texto, puede ser el propio lector. Mediante esta estrategia discursiva, el narrador coloca al lector en el mismo centro de referencia que él ocupa para hacerlo partícipe de lo que percibe. En este punto del texto, la divergencia en-

tre las perspectivas del narrador y del lector adquiere una notoriedad considerable y es generadora de un efecto de sentido específico: el efecto macabro. La trituración de los huesos de la niña por los lobos es, en sí misma, un evento lacerante y terrible para una sensibilidad estándar, pero se torna en un evento macabro al ser descrito por un sujeto de discurso que no participa de esa conmoción.

La atonicidad experimentada por el personaje avanza un grado y deviene ausencia de empatía, lo cual lo sitúa axiológicamente en una frontera: la de lo socialmente tolerable. Un incremento mínimo es suficiente para cruzar este límite hacia lo patológico o lo criminal. Este incremento se da discursivamente al asumir de manera jactanciosa dicha insensibilidad, lo que ocurre en las últimas líneas del cuento. El narrador-personaje refiere que al amanecer prende fuego a la casa por los cuatro costados y agrega: "Monté mi potro negro, y espoleando cruelmente sus ijares, me alejé para siempre en desenfrenado galope de esa región maldita. Olvidaba decir que, cuando incendié la *Granja*, estaba dentro la pobre vieja sorda" (p. 274).

Conclusiones

El recuento anterior nos permite perfilar la función semiótica que cumple el presentimiento funesto en el entramado del texto. Lo haremos tomando en cuenta las tres racionalidades que postula Fontanille como constitutivas del discurso.

1. En la dimensión pragmática o de la acción, el sentimiento funesto se presenta como un antiprograma que echa por tierra el propósito que tiene el protagonista de casarse con Cordelia y vivir con ella en la Granja Blanca. Este antiprograma se inscribe en la lógica del acontecimiento (pasional), por lo que el sentido del cuento se concentra no en el *hacer* de los personajes, sino en su *padecer*.

2. La dimensión cognitiva resulta especialmente favorecida por la estructura del discurso ya que el protagonista asume la función de narrador, de modo que el lector solo tiene acceso al mundo narrado a través de la palabra de aquél. Sin embargo, el texto presenta inconsistencias o fisuras que impelen al lector a adoptar nuevos puntos de vista distintos al del narrador-personaje.

3. Las dimensiones pasional y cognitiva se disputan la rectoría del sentido. Aunque en el plano de la historia lo prioritario para el personaje es demostrar la validez de su tesis filosófica sobre el carácter ilusorio-onírico de la realidad, a nivel del discurso narrativo se observa que la tonicidad (y con ella el sentido) es aportada por la afectividad: el texto transita del decir a la exclamación cuando discurre sobre la pasión amorosa con su estela de presentimientos, invocaciones, desmayos, muertes y resurrecciones.

4. El sentimiento funesto que experimenta el personaje inicia el desbordamiento de lo que sería el sentimiento amoroso ordinario, de la misma manera que el pensar filosófico sobrepasa los alcances del pensar práctico. El relato transita por estos cuatro estadios. De acuerdo con la nueva semiótica, el sentido del discurso se origina a raíz de la tensión que generan estos contrastes.

5. El sentido se concentra en el narrador-personaje y tiene que ver con el abismo que separa las dos personalidades de este, y que se corresponde con el tenso intervalo entre los super-contrarios: por un lado, el amante hipersensible, acongojado por los presentimientos que le asedian sobre la muerte de su novia, y por el otro un narrador excéntrico que, pertrechado en una postura filosófica que niega lo real,

relata con desenfado haber escuchado indolente cómo desgarraban a su pequeña Cordelia las bestias salvajes y también haber incendiado la finca sin importarle que continuara dentro de ella la anciana sorda.

6. Una vez establecida la regencia de la dimensión pasional, basada en la lógica del acontecimiento, podemos concluir que el sentimiento funesto funciona en el discurso narrativo de "La Granja Blanca" como el detonador germinal de un proceso semiótico que culmina en la construcción imaginaria de un sujeto que oscila entre la hipersensibilidad y la atonía radical, y de un mundo desrealizado, libre de toda restricción (incluidos el incesto y el asesinato) en el que la muerte y el dolor han sido vencidos. Se trata de constructos propios de la sensibilidad decadentista que desbordan los modelos promovidos por la sociedad de la época.

Referencias

Blanco, D. y Bueno, R. (1989). *Metodología del análisis semiótico*. Lima: Universidad de Lima.

Courtes, J. (1997). *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*. Madrid: Gredos.

Filinich, M. I. (2012). *La enunciación*. Buenos Aires: Eudeba.

Fontanille, J. (2006). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima y Fondo Editorial

Greimas, A. J. y Courtes, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Grupo de Entrevernes. (1982). *Análisis semiótico de los textos*. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Mora, G. (1996). *El cuento modernista hispanoamericano*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

Palma, C. (2006). La Granja Blanca. *Cuentos malévolos. Narrativa Completa I* (pp. 254-274). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Sardiñas, J. M. y Morales, A. M. (2003). *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología.* La Habana: Casa de las Américas.

Zavala D. (2012). *De asfódelos y otras flores del mal mexicanas. Reflexiones sobre el cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Zilberberg C. (2006). *Semiótica tensiva*. Lima: Universidad de Lima / Fondo Editorial.

Datos de los autores/as

Ada Aurora Sánchez
Profesora-investigadora de tiempo completo y Directora de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Desarrolla los proyectos de investigación: *La figura del lector en la narrativa mexicana contemporánea* y *Cartografía de la literatura colimense del siglo XX*. Es autora, entre otros, de *Libros a escena. Textos de presentación a obras de géneros diversos,* y *Veintidós poetas de Colima. Parota de sal, antología* (compilación y prólogo). Correo: sanchezp@ucol.mx

Adriana Chamery García
Profesora del Instituto Universitaria de Bellas Artes y alumna del Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Colima. Se tituló de la Maestría en Literatura Hispanoamericana, en la misma institución, con la tesis: *La interculturalidad en el espacio social de tres cuentos en Ciudad real de Rosario Castellanos.* Publicaciones: *Los valores en los jóvenes universitarios. Una investigación sobre la importancia de los valores en nuestros día*s (2007).
Correo: adriana_chamery@ucol.mx

Alejandro Lámbarry
Desde 2013 es profesor-investigador en el Departamento de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es autor de la biografía *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio* (Bonilla Artigas, 2019) y del libro de crítica literaria *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (Universidad Iberoamericana Puebla, 2015). Sus líneas de investigación son la sociología literaria, la biografía y los estudios animales.
Correo: alambarry.ffyl@gmail.com

Alejandro Palma Castro
Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en el Posgrado en Literatura Hispanoamericana. Recientemente ha coordinado el libro *Deconstrucción del espacio literario en América Latina 1996-2016.* (Paris: Éditions des archives contemporaines, 2019) y el artículo "La utilidad de la ficción en la poesía. Un recorrido inútil" en *Letras & Letras*, Vol. 35, nº 1 (junho de 2019). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel 2. Correo: alejandro.palmaffyl@gmail.com

Alicia V. Ramírez Olivares
Profesora de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras Posgrado en Literatura Hispánica, Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica. Líneas de investigación: literatura y género con énfasis en la literatura femenina hispanoamericana del siglo XIX. Publicaciones recientes: Junto con Samantha Escobar "Espacio literario, espacio de la subjetividad lésbica en Fotografías instantáneas de Artemisa Téllez" en *Deconstruccion del espacio literario en América Latina. 1996-2016*, Dir. Alejandro y Cécile Quintana. Francia: Editions des archives contemporaines, 2019. "Algunas nociones de espacio en *El libro vacío*" en *Josefina Vicens: un clásico por descubrir* Ana Rosa Domenella y Norma Logero Vega. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2017. Correo: avrami0@yahoo.com

Ana Martínez Alcaraz
Egresada de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad de Colima, en donde desarrolló la tesis: *La locura como nacimiento de un nuevo rol femenino en Mejor desaparece, El Camino de Santiago y El animal sobre la piedra*. Su línea de investigación es la literatura mexicana contemporánea. Ha publicado la novela *La torre escarlata* y el capítulo "La muerte como una constante de la vidaen la narrativa autobiográfica de Griselda Álvarez" en Vergara y González Freire (coord.) *Las miradas de Griselda Álvarez. Diálogos con su escritura* (Puertabierta, 2018). Correo: blackangel.amma@gmail.com

Andrea Alamillo Rivas
Estudió la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Su trabajo de investigación gira en torno al tema de la enfermedad en la poesía hispanoamericana contemporánea desde una perspectiva pragmática, poética y enunciativa. Sus intereses de investigación son la literatura escrita por mujeres, la neoretórica, los vínculos entre poesía y enfermedad, y la enunciación poética. Recientemente ha publicado "Cómo hacer una lectura neoretórica" en *Piedras para una poesía transatlántica* (Valparaíso, 2017). Correo: andrearivas.ffyl@gmail.com.

Berenice Carsolio
Estudió la Maestría en Literatura Hispanoamericana en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha participado en distintos congresos nacionales e internacionales sobre sexualidad, corporalidad, corporeidad, género, capacitismo y feminismo. Realiza estudios sobre mujeres escritoras de siglo XIX a partir de la teoría de *simultaneidad* y *sujeto nómade*. Publicó el artículo de investigación titulado "Devenir cucaracha: consideraciones ontológicas del sujeto discapaz en la novela *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel" en Ágora. *Revista estudiantil del Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México,* XXVI (ISSN: 2007).

César Avilés Icedo
Maestro y doctorando en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Es profesor investigador de tiempo completo del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Ha publicado capítulos de libros y artículos en revistas especializadas. Sus principales áreas de interés son la literatura y el teatro de los siglos de oro y la lírica hispanoamericana contemporánea.
Correo: cesar.aviles@unison.mx

Félix Alejandro Delgadillo Zepeda
Estudiante del Doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana. Egresado de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad de Colima, en donde desarrolló la tesis: *La pirofanía en Nahui Olin*. Su línea de investigación es la poesía mexicana e hispano-

americana. Entre otros textos, ha publicado en coautoría "Caer en el espejo. La fragmentación del ser en la poética del delirio de Alejandra Pizarnik" en Guedea, R. (Coord.). *Margen al centro. Nuevas vertientes de la poesía ibero/americana contemporánea*. Correo electrónico: alejandroloboespejo@hotmail.com

Rosario Fortino Corral Rodríguez
Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Arizona. Profesor-investigador de tiempo completo en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Coordinador del libro *Ruta Crítica. Estudios sobre literatura hispanoamericana* (Universidad de Sonora, 2007), autor de *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX* (Pliegos, 2011) y director de *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. Áreas de interés: semiótica de la afectividad y literatura fantástica. Correo: fortino.corral@unison.mx

Gloria Vergara Mendoza
Profesora-investigadora de tiempo completo y coordinadora de la Maestría en estudios Literarios Mexicanos en la Facultad de Letras y Comunicación, de la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Sus líneas de investigación son: literatura mexicana, hermenéutica y tradición oral. Entre sus últimas publicaciones se encuentran: *La hermenéutica literaria de Roman Ingarden* (2018) y *Nivel de sombra. Antología personal* (2019). Correo: glvergara@ucol.mx

Gustavo Osorio de Ita
Es profesor-investigador en el Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la retórica en la poesía y el fenómeno de la enunciación en la poesía hispanoamericana de los siglos XIX y XX. Ha publicado los artículos "La hibridez a través de las estrategias de enunciación poética" en *Piedras para una poesía transatlántica* (Valparaíso, 2017) y "Aproximaciones al lirismo del tú" en *Cuadernos de poesía panhispánica* (LAR-Chile, 2018). Correo: GustavoOsoriodeIta@hotmail.com

Iván Antonio Ballesteros Rojo
Estudiante de la Maestría en literatura Hispanoamericana, Universidad de Sonora. Su investigación de tesis se titula: "La seducción del Mal, elemento fundamental en la configuración de personajes centrales de las novelas *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Trabajos del reino* de Yuri Herrera". Áreas de interés: la literatura y el mal. Correo: ivanballesta@gmail.com

Javier Abraham Enríquez Robles
Maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora. Profesor de cátedra en el Departamento de Humanidades del Instituto Tecnológico de Monterrey (ITESM), campus Sonora-Norte. Imparte asignaturas relacionadas con el análisis de expresiones culturales latinoamericanas, semiótica y narrativa contemporánea. Su tesis de maestría (2018) versó sobre aspectos selectos de la obra de José Kozer. Sus áreas de interés son la poesía escrita por mujeres judías de Hispanoamérica y las discusiones teóricas sobre el monstruo y sus dimensiones políticas. Correo: abrahamer@tec.mx

José Manuel González Freire
Profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Trabaja en las líneas de investigación Biografías y Filología Hispánica. Entre sus publicaciones destacan: *Griselda Álvarez Ponce de León. Monografía de la escritora mexicana* (2019), *Biografía del Ilustre Sinesio Delgado García* (2018), "Alejandro Finisterre y Griselda Álvarez unidos por las editoriales Ecuador y Finisterre", *Revista de Inclusiones*, Vol. 6 (2), 2019. Correo: jmgfreire@ucol.mx

Jorge Andrés Pérez Ruiz
Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con la Tesis: "La mística primigenia de Ernesto Cardenal". Entre los intereses de investigación se encuentran el Siglo XVI, en especial la poesía de san Juan de la Cruz y santa Teresa, así como la obra mística e ideológica del poeta nicaragüense Ernesto Cardenal. Egresado del programa CONACYT 2014-2018. Correo electrónico: poet777@hotmail.com

Krishna Naranjo Zavala
Profesora-investigadora de tiempo completo en Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima de donde egresó como Maestra en Literatura Hispanoamericana. Estudia el Doctorado en Estudios Mexicanos en el Centro de Estudios Superiores y de Investigación (CESI). Sus líneas de investigación son la poesía mexicana y la literatura indígena contemporánea. Es autora de "La palabra multicolor que canta y resignifica el mundo: importancia del estudio de literaturas indígenas de México" en el dossier "México multicultural: una mirada a la creación en lenguas indígenas mexicanas" del *Boletín Hispánico Helvético*, de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos. Correo: krish@ucol.mx

Laura Aguirre
Egresada de la Maestría en Estudios Literarios Mexicanos de la Facultad de Letras y Comunicación por la Universidad de Colima. Su tesis de posgrado estudia *La sangre erguida* de Enrique Serna, desde los estudios de la masculinidad. Ha publicado en coautoría, "Los objetos representados en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas, una aplicación ingardeniana", en Vergara y Mendoza (coord.). *Teoría literaria y hermenéutica. Jornadas ingardenianas 2009 homenaje a Gerald Nyenhuis.* (Praxis, 2010). Su línea de investigación es la narrativa mexicana contemporánea. Correo: litamor_1@hotmail.com

Ma. Rita Plancarte Martínez
Doctora en Literatura por la Arizona State University. Investigadora de tiempo completo del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Ha publicado artículos en revistas especializadas. Es autora de los libros *De la plegaria a la blasfemia: la narrativa sonorense 1960-1975* (Universidad de Sonora, 1994) y *La modernización de la novela mexicana de los años sesenta: el arribo a Babel* (Pliegos, Madrid 2010), entre otros. *Áreas de interés:* Literatura colonial y novela mexicana contemporánea. Correo: rita.plancarte@unison.mx

María Fernanda Camela Flores
Estudiante de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En la misma institución cursó la Licenciatura en Lingüística y Literatura Hispánica y obtuvo el grado con la tesis titulada: *El espacio narrativo de una obra alucinante*. Sus principales líneas de interés son: Análisis literario, Espacio y literatura y docencia.

Miguel Ardila
Estudiante del Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Su tesis de grado se centra en la vida del escritor colombiano Fernando Vallejo, cuyas obsesiones, como el cine, la novela o la autoficción, aborda, a la vez que intenta integrar su obra en el relato biográfico. Anteriormente Miguel se desempeñaba como profesor de español, traductor y corrector en EE. UU.

Mónica Covarrubias Velázquez
Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora, título obtenido con la tesis "Adolescentes basurizados en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt y *Diablo Guardián* de Xavier Velasco" presentada el 29 de enero de 2019. Líneas de interés: Literatura hispanoamericana contemporánea y literatura y ciudad. Correo: m.covarrubiasv@gmail.com

Norma Beatriz Salguero Castro
Maestra en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Sonora. Obtuvo el grado en 2018 con una investigación de tesis titulada "Cuerpo y espacio en el cuento macabro del decadentismo hispanoamericano". Es asistente editorial de *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* en la Universidad de Sonora. Sus áreas de interés son: corporalidad, religión, literatura fantástica. Correo: nbsc_33@hotmail.com

Omar David Ávalos Chávez
Profesor-investigador de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores como candidato. Desarrolla los proyectos: Rescate de la obra literaria Florentino González, Los límites de la minificción, y XV años de Colima en el cartón periodístico local. Recientemente publicó "La jitanjaforización en la poesía cubana", en *Comunicación social: Lingüística, Medios Masivos, Arte, Etnología, Folclor y otras ciencias afines V. II*. Ediciones Centro de Lingüística Aplicada. Santiago de Cuba. 2019. Correo: omardavid_avalos@ucol.mx

Patricia del Carmen Guerrero de la Llata
Doctora en Ciencias Sociales por El Colegio de Sonora. Es investigadora de tiempo completo del Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Ha publicado artículos en revistas especializadas y es autora del libro "*La perfidia de los indios… las bondades del gobierno". Imaginarios sociales en discursos oficiales sobre la deportación de los yaquis (1902-1908).* (El Colegio de Sonora, 2014). Áreas de interés: Cultura, discurso y género. Correo: patricia.delallata@unison.mx

Rosa María Burrola Encinas
Doctora en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Complutense de Madrid. Profesora investigadora en el Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora. Publicación reciente: "El viaje a México de Madame Calderón de la Barca", *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, Vol. 10, no. 19. Líneas de investigación: Literatura hispanoamericana siglos XIX y XX. Correo: rosamar@capomo.uson.mx

Socorro García Bojórquez
Estudiante del Doctorado en Humanidades, en la Universidad de Sonora. Proyecto de investigación: "Estudios sobre la configuración de las subjetividades en personajes literarios femeninos publicados en las décadas de 1990-2020 por escritoras mexicanas". Áreas de interés: género y literatura. Correo: coyogarciab6@gmail.com

Samantha Escobar Fuentes
Doctora en Letras Hispanoamericanas. Profesora investigadora de tiempo completo del Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica y el Posgrado en Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel Candidata. Sus líneas de investigación son Literatura medieval, Literatura hispanoamericana virreinal y narrativa siglos XIX, XX y XXI. Entre sus publicaciones se encuentran: "De prólogos mexico-brasileños: el caso de Machado de Assis", *Cerrados. Revista do programa de pós-graduaçao em literatura.* V. 50, año 28-2019. Universidad de Brasilia, y "El *Atlas Mayor sino Cosmographia Blaviana: en la qual exactamente se descrive la tierra, el mar y el cielo*. Juan Blaeu: Joya geográfica y editorial del siglo XVII" en *De libros ingeniosos de la Biblioteca Palafoxiana y un manuscrito de Leyes*, Puebla: Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Puebla, 2018. Correo electrónico: escobarfuentes@gmail.com

Xiuhtlaltzin Montes León
Profesora en la Facultad de Lenguas Extranjeras y egresada de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad de Colima, en donde desarrolló la tesis: *Los ingrávidos de Valeria Luiselli y su traducción al inglés: un análisis comparativo de los factores que influyen en su recepción.* Su línea de investigación es la traducción y la literatura. Correo: xleon@ucol.mx

Revisiones críticas de la literatura hispanoamericana: poéticas, identidades y desplazamientos, coordinado por Rosario Fortino Corral Rodríguez, Gloria Ignacia Vergara Mendoza y Alejandro Palma Castro, fue editado en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La impresión se terminó en diciembre de 2020. En la composición tipográfica se utilizó la familia ITC Veljovick Book. El tamaño del libro es de 22.5 cm por 15 cm de ancho. Programa Editorial: Daniel Peláez Carmona. Gestión Administrativa: María Inés Sandoval Venegas. Diseño de portada: Guillermo Campanur. Diseño de interiores y cuidado de la edición: José Luis Ramírez Moreno.

En el presente volumen el lector encontrará quince aproximaciones a obras y autores hispanoamericanos relevantes de distintos momentos históricos: desde finales del siglo XIX y principios del XX, hasta expresiones literarias de nuestros días. Compuesto de tres partes, en la primera, titulada: Fuego, misticismo salvaje y caos. Tres poéticas hispanoamericanas, el diálogo se establece con Nahui Olin, Ernesto Cardenal y José Kózer. Laberintos identitarios: sujeto, cultura y sociedad prepara el encuentro con Enrique Serna, Guadalupe Nettel, Rosario Castellanos, Xavier Velasco, Rosa Carreto, Abigael Bohórquez y Roberto Bolaño. En otras palabras. Discurso y narración abre una ventana a los mundos representados de Reinaldo Arenas, Daniela Tarazona, Patricia Laurent Kullick, Carmen Boullosa, Valeria, Lueslli, Fernando Vallejo y Clemente Palma.

Es importante destacar que se trata de un ejercicio dialogístico estudiante-profesor de tres universidades, encaminado a la elaboración de tesis de posgrado, en donde se aprecia el compromiso de explicitar los apoyos teóricos y conceptuales utilizados en el proceso analítico, sin renunciar por ello a la indispensable intuición crítica.

UNIVERSIDAD DE COLIMA

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA · 1578 ·

UNIVERSIDAD DE SONORA · TODO LO ILUMINAR · 1942

"El saber de mis hijos hará mi grandeza"

ISBN: 978-607-8549-84-9

9 786078 549849